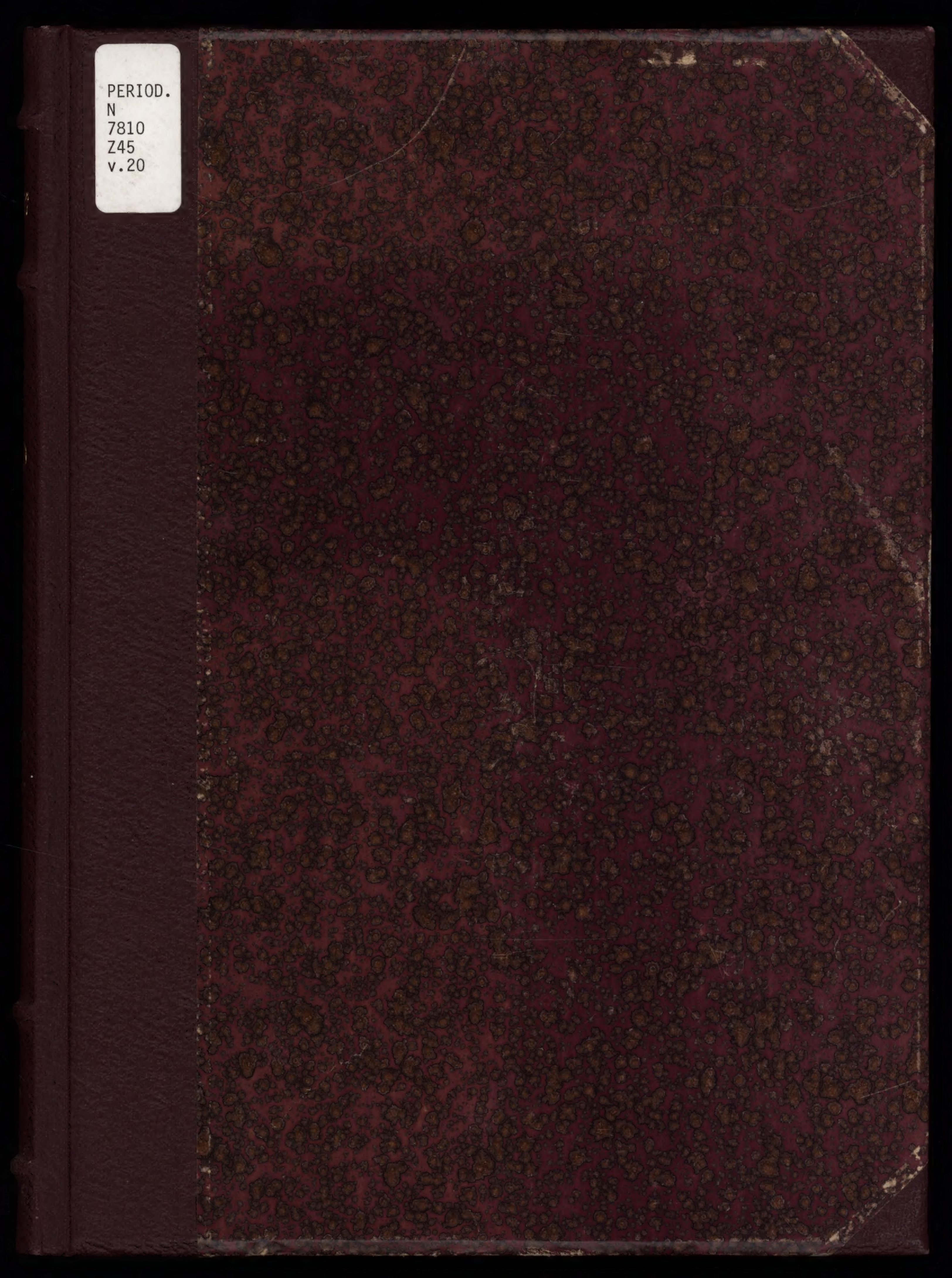
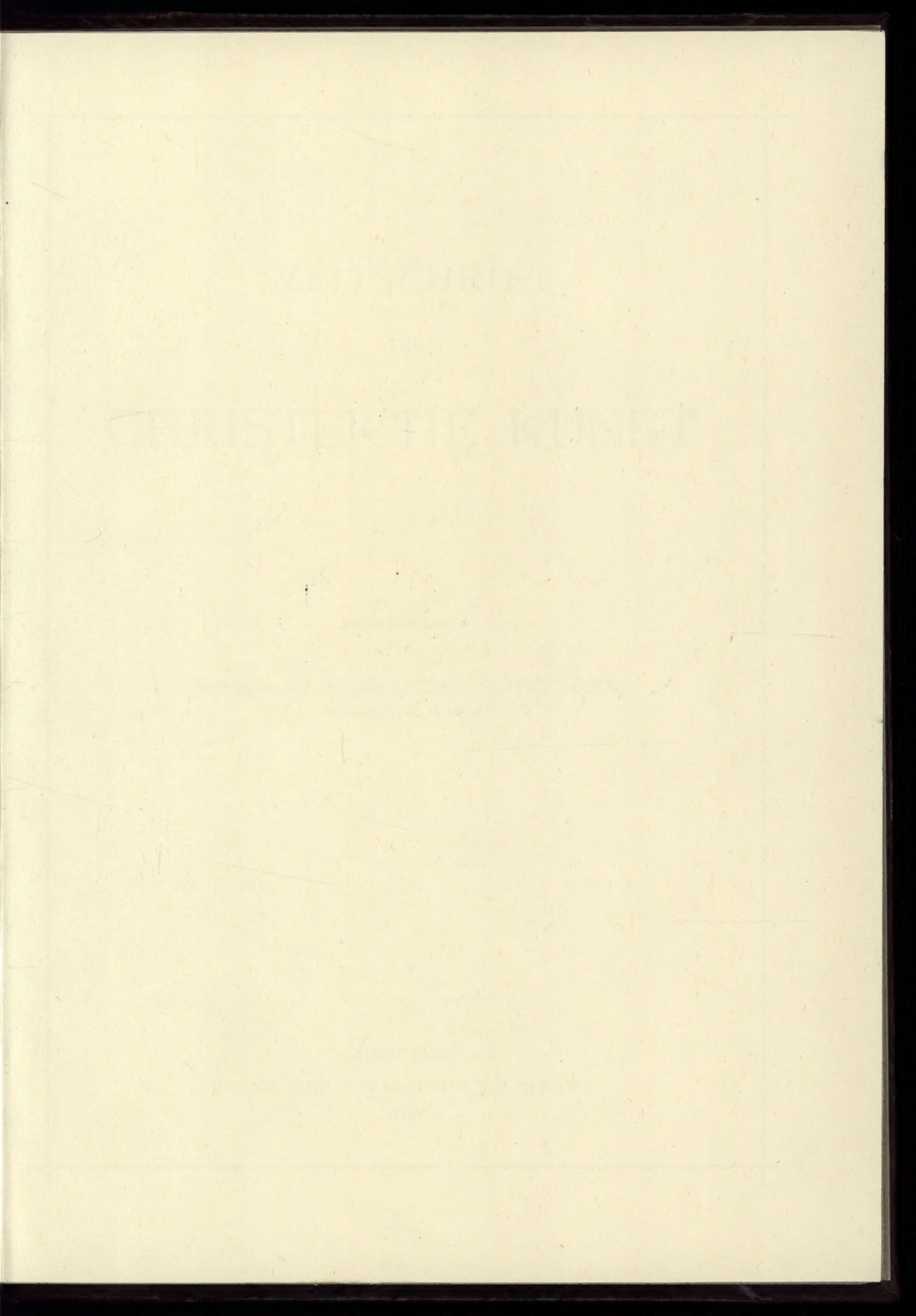
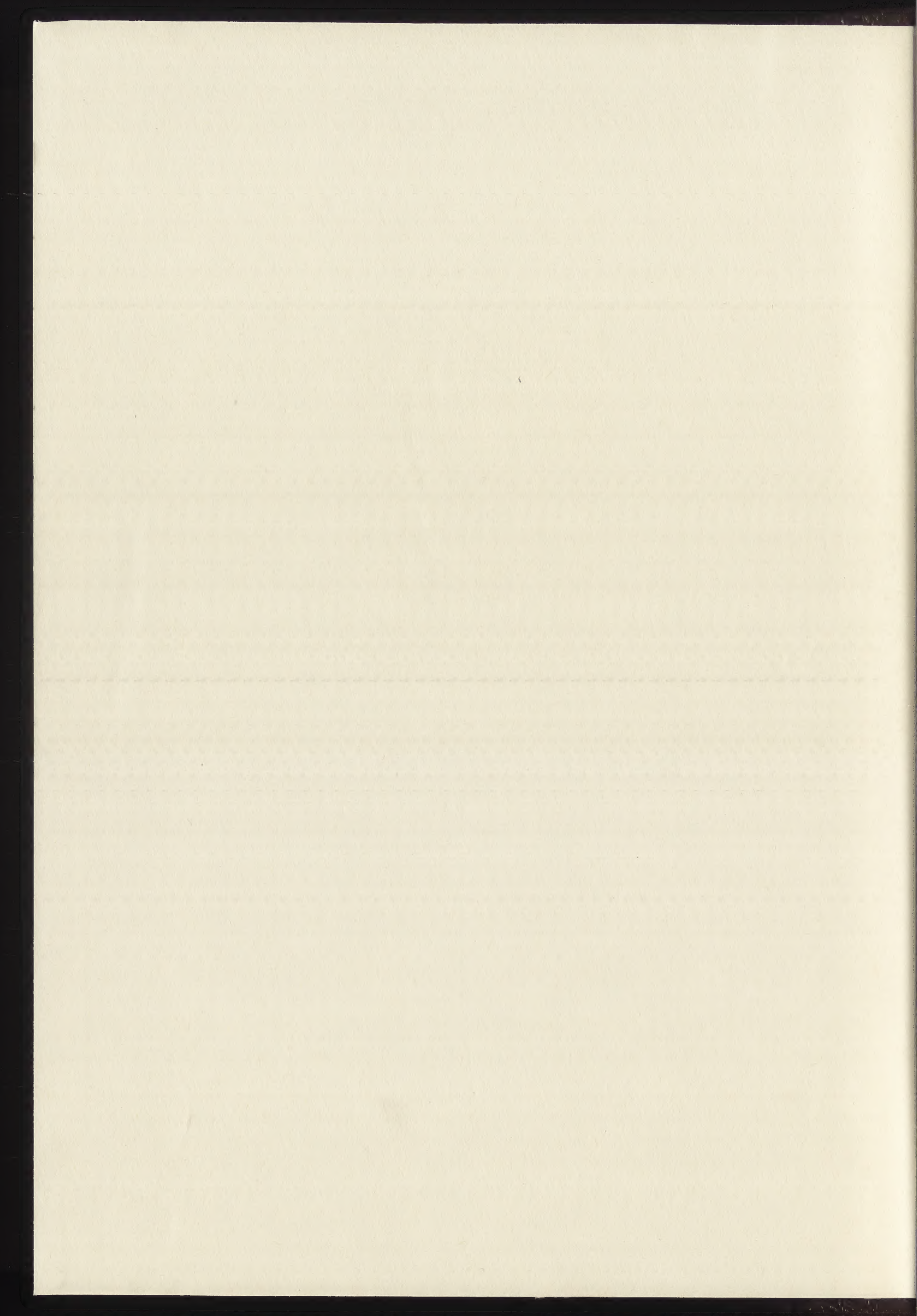



BIBLIOTHEK
ABEGG-STIFTUNG
BERN
AUSGESCHIEDEN AUS DER BIBLIOTHEK DER
ABEGG-
STIFTUNG
BERN





# ZEITSCHRIFT

FÜR

# CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

**Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,**

DOMKAPITULAR IN KÖLN.

XX. JAHRG. —•— HEFT 1.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.

# Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst.

## ENTSTEHUNG.

Der Mangel einer gröfseren reich illustrierten Zeitschrift, welche die Fragen der Kunst im christlichen Sinne behandelt, ward seit Jahren vielseitig empfunden, auch auf „Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands" wiederholt betont. Im Auftrage der Breslauer Generalversammlung berief Freiherr CL. VON HEEREMAN auf den 12. Juli 1887 nach BONN einen grofsen Kreis von Interessenten. Von diesen wurden für das Programm die leitenden Gesichtspunkte erörtert und festgestellt, ein provisorisches Komitee gewählt und die Ausgabe von Patronatscheinen beschlossen, deren Besitz das Stimmrecht auf den Generalversammlungen verleihen sollte. Als die Zahl dieser Scheine auf neunzig angewachsen war, erfolgte am 11. November zu BONN die erste Generalversammlung, welche die „Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst" konstituierte, deren Satzungen bestimmte und einen Vorstand von 20 Mitgliedern erwählte. Dieser übertrug dem Domkapitular ALEXANDER SCHNÜTGEN die Redaktion und nach mehrfachen Verhandlungen am 18. Februar 1888 der Firma L. SCHWANN zu DÜSSELDORF den Verlag. Nachdem der Vorstand von seinem Rechte (§ 4 der Satzungen), seine Zahl auf 24 zu erhöhen, Gebrauch gemacht hat, besteht er aus folgenden Mitgliedern:

Ehrenpräsident: Seine Eminenz Herr Kardinal Dr. ANTONIUS FISCHER, Erzbischof von KÖLN.

Ehrenmitglieder: Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. PAULUS VON KEPPLER von ROTTENBURG

Seine bischöflichen Gnaden Herr Bischof Dr. ADOLF BERTRAM von HILDESHEIM.

Seine bischöflichen Gnaden Herr Weihbischof KARL SCHROD zu TRIER.

Landesrat a. D. A. FRITZEN (DÜSSELDORF), Vorsitzender.
Domkapitular Dr. F. DÜSTERWALD (KÖLN), stellvertr. Vorsitzender und Kassenführer.
Historienmaler FRANZ CREMER (DÜSSELDORF), Schriftführer.
Münsterbaumeister a. D. L. ARNTZ (KÖLN).
Dompropst Dr. K. BERLAGE (KÖLN).
Kommerzienrat RENÉ v. BOCH (METTLACH).
Dompropst Dr. F. DITTRICH (FRAUENBURG).
Graf DROSTE ZU VISCHERING ERBDROSTE (DARFELD).
Professor W. EFFMANN (BONN).
Professor Dr. ALB. EHRHARD (STRASSBURG).
Professor Dr. ED. FIRMENICH-RICHARTZ (BONN).
Fabrikbesitzer ARNOLD VON GUILLEAUME (KÖLN).
Königl. Baurat F. C. HEIMANN (KÖLN).
Pastor Dr. P. JACOBS (WERDEN).
Baumeister W. LUDOWIGS (BONN).
Konsistorialrat Dr. PORSCH (BRESLAU).
Religions- u. Oberlehrer J. PRILL (ESSEN).
Landgerichts-Präsident KARL REICHENSPERGER (KOBLENZ).
Professor Dr. ANDREAS SCHMID (MÜNCHEN).
Domkapitular Prof. Dr. SCHNÜTGEN (KÖLN).
Professor Dr. H. SCHRÖRS (BONN).
Professor LUDWIG SEITZ (ROM).
Rentner VAN VLEUTEN (BONN).

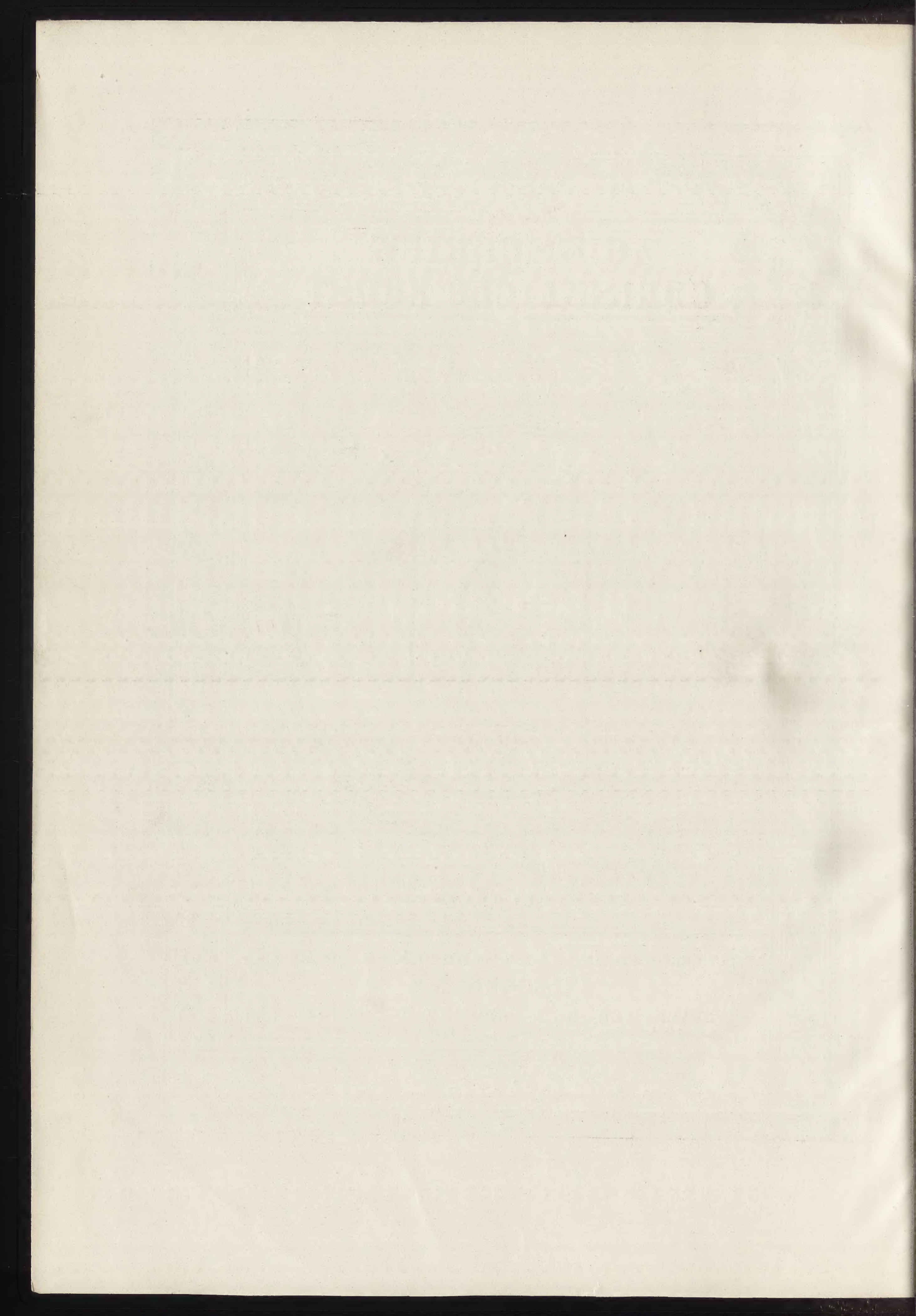
# ZEITSCHRIFT für CHRISTLICHE KUNST

19 07

FIDELIS · FILIA · SANCTA · COLONIA · DEI · GRACIA · ROMANE · ECCLESIE

S · PE TRUS ·

HERAUSGEGEBEN V. ALEX. SCHNUETGEN I. COELN
IAHRGANG XX
DRUCK V. VERLAG V. L. SCHWANN I. DUESSELDORF.



# ZEITSCHRIFT

FÜR

# CHRISTLICHE KUNST

—·—

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN

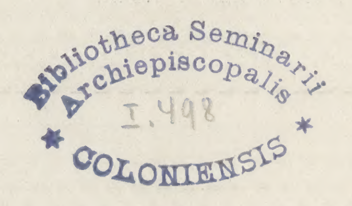
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1907. XX. JAHRGANG. 1907.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1907.



# Inhalts-Verzeichnis

zum XX. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst".

## I. Abhandlungen.

## II. Bücherschau.



## III. Abbildungen.

# Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. = Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Slg. = Sammlung.
Verweisungen in eckigen Klammern beziehen sich auf die früheren Jahrgänge der Zeitschrift. Die römischen Ziffern bezeichnen in diesen Fällen die Jahrgänge.

# Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.







Quinten Massys: Die Kreuzigung Christi.

Mittelstück eines Triptychons in der Sammlung des Chevalier Mayer van den Bergh zu Antwerpen.

# Abhandlungen.

## Passionsbilder des Quinten Massys.

Mit Abbildung (Tafel I).

Die Traditionen des Jan van Eyck und Hans Memling, die in Brügge so treulich Generationen hindurch bewahrt blieben, erstarben mit der Vorherrschaft Antwerpens in der flandrischen Kunst. Mit dem Beginn des XVI. Jahrh. verließen die dortigen Maler das begrenzte Feld, welches jener große Realist zuerst erschlossen und urbar gemacht hatte. Die Anreihung subtiler Einzelbeobachtungen erschien ihnen nunmehr starr, der Maßstab der Figuren allzu bescheiden. Der Ausdruck der Köpfe, die Sprache der Gebärden auf den überkommenen Tafelbildern war ihnen zu schlicht, nicht eindrucksvoll, nicht fesselnd genug. Auch in dieser Hinsicht wirkte der genius loci, ein Zug zum Großen, Wirksamen tat sich kund. Im Getriebe der Handelstadt sollen die Kunstwerke auch den Flüchtigen in der Betrachtung festhalten und sich durch die Eigenart der Figurenverbindung und Motive als ein Neues, Ganzes erschließen; ein Bildeindruck soll in der Vorstellungskraft des Beschauers fortleben. Der Endzweck eines Gemäldes besteht nicht bloß darin, eine einfache Situation getreu dem Leben abzuspiegeln oder Figuren nach festem Typus in hergebrachten Attitüden, in symmetrischem Schema, einer Art architektonischem Gruppenbau, zusammenzustellen. Der Künstler wird sich allmählich seiner subjektiven Anschauungen bewußt; er legt Wert auf seine eigene Konzeption, will seine innerliche Verarbeitung des Sujets, seine besondere Auffassung dokumentieren und hiermit Eindruck machen. Diese Neigung sich auszusprechen ist zwar nichts gänzlich Neues, auch die Bilder der Eyck-Schule enthielten eine selbständige Umbildung überlieferter Darstellungskreise; bei ihrer völligen Hingebung an die Arbeit, dem Aufgehen der Phantasietätigkeit in der wirklichen Erscheinung und dem selbstvergessenen Fleiß tritt das Wesen jeder Persönlichkeit aber nicht mit gleicher Intensität und Absichtlichkeit hervor. Der Anspruch an das Kunstwerk, daß es eigenartig, neu und sinnvoll über den Anblick der Natur hinausgehe, führte zur Verschärfung der Charakteristik und zur Häufung anekdotenhafter Züge. Die Umwälzung vollzieht sich selbstverständlich nicht mit einem Male in der Tätigkeit eines einzelnen Meisters, aber man erkennt die prinzipielle Veränderung der Ziele, wenn man die figurenreichen Szenen aus Bibel und Legende des Lucas van Leyden, Pieter Breughel, Hieronymus Bosch, die uns in ihrer urwüchsigen Derbheit fast wie Parodien berühren, mit den feierlichen älteren Andachtsbildern vergleicht.

Quinten Massys (Metsijs) aus Loewen († 1530) war der geniale Künstler, der das faszinierende Leben aus eigener Anschauung auf dem Boden nationaler Sonderart künstlerisch neu zu prägen suchte. Er muß als der eigentliche Begründer der spezifisch Antwerpener Malerei gelten. Die Sage berichtet, wie er durch eine Herzensneigung vom Grobschmied zum Maler wurde und die Selbständigkeit seines geschlossenen künstlerischen Wesens drängt sich sofort bei der Betrachtung seiner imposanten Werke auf. Sicher beglaubigte Schöpfungen, die sich als Originalgemälde erhalten haben, rühren sämtlich aus seinen reifen Lebensjahren. Die Stilkritik hat aber schon früh den Versuch gemacht, durch Vergleich mit diesen auch einige frühe Leistungen zu bestimmen, sie erweisen den engen Anschluß an den Haarlemer Dierick Bouts, den Stadtmaler von Loewen († 6. Mai 1475), der in der Erzielung einer monumentalen Wirkung seiner Tafeln dem Antwerpener Grobschmied vorausging.[1]) Dem Bildner, welchem es in erster Linie auf den erschütternden Eindruck seiner Darstellungen ankam, bot die Passion des Herrn den allerdankbarsten Gegenstand, und so gewinnen wir vor der „Klage am Leichnam Jesu“ im Antwerpener Museum Nr. 245 die beste Vorstellung von der mäch-

---

[1]) Dr. Walter Cohen, »Studien zu Quinten Metsijs.« (Bonn 1904). Der Christophorus im Antwerpener Museum Nr. 29 zeigt den Übergang eines Nachfolgers des Bouts zu der größeren, eindringlichen Auffassung des Massys, der schmerzvolle Christuskopf auf dem Schweißtuch der Veronika (ebendort Nr. 250) rührt bestimmt von Aelbrecht Bouts her.

tigen Eigenart, dem Umfang und hohen Wert der Begabung des Quinten Massys. Im Jahre 1508 empfing der Meister den Auftrag der Schreinerzunft um 300 Gulden in 3 Raten den Flügelschrein für ihren Altar in der Liebfrauenkirche zu malen. Das unschätzbare Werk wurde dreimal durch glückliche Fügungen der Vaterstadt bewahrt; es entging dem Bildersturm 1566, die hohen Angebote Philipps II. von Spanien und der Königin Elisabeth von England waren der Schreinerzunft zwar sehr verlockend, doch durch die Bemühungen des Malers Marten de Vos erwarb der Magistrat 1582 das Hauptstück heimischer Kunst.

Bei dem Bilde der Beweinung Christi erkennt man noch deutlich die Überlegung und Berechnung des Künstlers, eine große Anzahl Gestalten in übersichtlicher Komposition prägnant und geschlossen anzuorden, alles Wesentliche eindringlich hervorzuheben. In starker Plastik sind die Figuren dicht an den Rand der Bildfläche gerückt. In bedeutendem Maßstab gingen sie schon aus der Phantasie des Meisters hervor; sie erscheinen nicht mehr als Vergrößerungen, wie manche umfänglichen Gemälde des Memling und Gerard David. Ein nordischer Monumentalmaler ist hier erstanden, selbständig in Formenerfassung und Technik. Seine Gestaltungskraft ist ganz von der Figurengruppe erfüllt, er konzentriert sich, der Eindruck aber ist eher lyrisch wie dramatisch. Ein tiefes Schweigen der Trauer herrscht, kein markerschütternder Aufschrei, oder totenbleiche Ohnmacht stört die stille Weihe. Die Mater dolorosa in würdiger Fassung rührt die Herzen, sie ist wie eine Verkörperung liebeglühender Gottergebenheit, inbrünstigen Gebetes. In acht Köpfen ist dieser Ausdruck heiligen Schmerzes variiert, der große Physiognom sah hierin eine dankbare Aufgabe.[2]) Grandios und markig erhebt sich die Gestaltungskraft bei der Schilderung des Leichnams Christi, den schlaffen Gliedern, dem mürben, blutlosen Fleisch, dem vortretenden verrenkten Brustkorb und dem Antlitz, das noch in der Erstarrung von Qualen zeugt; besonders sind auch die Hände faltig, halbgeöffnet mit subtiler Sorgfalt durchgebildet. Die ganze Komposition ist jedoch eher plastisch wie malerisch, die Raumschilderung wird nur wenig berücksichtigt. Es fehlt der Übergang verschiedener Pläne. Die Felspartie steht wie eine Kulisse unmittelbar hinter den Figuren. Bei den derben genrehaften Episoden, dem Arbeiter, der seine Suppe verzehrt und dem Alten, der einen Kiesel aus seinem Schuh schüttet, hat man auf die komischen Figuren in Shakespeares Tragödien hingewiesen, der Vergleich mit den Passionsspielen würde näher liegen.

Außer der gesamten auf das Große und Bleibende gerichteten Auffassung ist auch die malerische Behandlung durchaus neu und kaum berührt von ererbten Traditionen. Schon die Gewandung folgt nicht mehr dem Vorbild der Holzschnitzereien in eckiger bruchiggehäufter Faltengebung. Die verschiedene Weiche uud Schmiegsamkeit der Stoffe tritt mehr hervor. Das Wollentuch breitet sich aus, die Bauschen und Faltenrücken bilden rundliche Massen, die Seide fällt schillernd in engem Gefältel, ebenso eingehend wird der schwere Brokat, das Linnen wiedergegeben. Die van Eyck-Schule hatte wesentlich klare satte Lokalfarben verwandt; an ihrer Stelle dominieren jetzt lichte Schillertöne neben kräftigen Hauptfarben. Fast schattenlos stellt er diese nebeneinander und erreicht einen frischen, duftigen Silberglanz. Reichgemusterte Gewänder stehen neben Lila, Himbeer, Himmelblau, Weiß mit blauem und rosigem Schimmer, Pfirsichblütenrot, Kirschrot neben dem leuchtenden Granatrot. Es dürfte schwer sein, die ganze Skala von Übergängen mit Worten zu umschreiben, seine Palette ist außerordentlich reich an neuen Verbindungen. Vor den Gemälden fällt besonders der Schmelz, die flüssige Behandlung auf, die durchsichtige Weichheit; den Schimmer seines Inkarnates in zartvertriebenen Lasuren hat in dieser Weise kein anderer Maler angestrebt. Die Landschaftsfernen hüllt er in blaulichen und grauvioletten Duft.

Auf den Flügeln des Johannesaltares schildert der Meister erregte Handlungen und geht bis an die Grenze des Zulässigen. Eine absichtliche Originalität operiert mit grellen Kontrasten; die nervöse Heftigkeit der Gebärden wird zur Affektation, die hageren Figuren winden sich, verrenken die Glieder. Der Maler wünschte, Gemütsart, Temperament und

[2]) Weitere Brustbilder klagender Frauen von Quinten Massys befinden sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin Nr. 574c und zwei in der Sammlung Albert Figdor zu Wien. Th. v. Frimmel: »Kleine Galeriestudien« N. F. IV. (1896), S. 14.

die momentane Seelenstimmung jeder Person markant in der Bildung der Gesichtszüge und den Mienen abzuspiegeln. Eine abschreckende Brutalität sollte neben dem Verehrungswürdigen stehen. Sein grotesker Humor mischt sich ein, bildet die Würze für das große Laienpublikum. So nehmen denn verbissene, wütende, hämische, grinsende Physiognomien, der Ausdruck seelischer Spannung, der Grausamkeit und Lüsternheit, bis zur Grimasse verschärft, einen großen Raum auf den Flügelbildern ein; sie schildern den in höchster Exaltation flehenden Johannes im siedenden Kessel, welchen wüste Henker mit Anspanung aller Kräfte vergebens einheizen, und im Hintergrund eine wahre Auslese toller Karikaturen. Auf der anderen Seite überreicht Salome der Mutter das Haupt des Täufers Johannes.

Eine zusammenhängende Gruppe von Passionsbildern, die bis vor kurzem verkannt wurde, scheint dem Johannesaltar zeitlich vorauszugehen. Das Kolorit ist hier dunkler, schwerer, aber von tiefer Leuchtkraft, Schillerfarben werden noch nicht in gleichem Maße verwandt. Die Behandlung ist frei und geistreich, aber nicht so eindringlich und scharf pointiert. Da Massys schon seit 1495 Lehrknaben annahm, so folgen die Schüler begierig den Problemen in Komposition und Charakteristik, die sich der Meister fortschreitend stellte, wiederholen seine Motive und Ausdrucksformen in mannigfachen Abwandlungen.

Eine kleine Pietà nebst Johannes im Louvre Nr. 2203 vor großzügigem landschaftlichen Hintergrunde schließt sich in der Figurenverbindung eng an die Tradition, vornehmlich ein Tafelbild des Dierick Bouts an.[3])

Der Maler, welcher die Klage um den hingeschiedenen Jesus so erschütternd, gedrängt in der Fülle bedeutender Motive vorführte, hat gewiß auch die Erlösertat selbst mit monumentaler Wucht und innerer Größe dargestellt. Walter Cohen (a. a. O. S. 33) vermutet, ein angeblich beim Bildersturm zerstörtes Altarwerk in der Antwerpener Liebfrauenkirche habe die Szene auf Golgatha enthalten, eine Komposition, die weithin nachwirkte.

Als die früheste erhaltene Fassung, ganz von der Hand des Quinten Massys, betrachte ich das kleine Gemälde der Liechtenstein-Galerie in Wien Nr. 730.[4]) Hoch ragt der Heiland am Kreuze, nicht mehr in geknickter, seitwärts gedrehter Haltung, sondern in voller Vorderansicht, dominierend über die Bildtafel und steht in kräftiger Silhouette vor dem lichten Himmel. In ausdruckvollen Umrissen, wie auf Fernwirkung berechnet, heben sich auch die drei Gestalten der gramerfüllten Getreuen von der Landschaft ab, die sich trotz zahlreicher Einzelheiten unterordnet, nur als Folie dient. Eine Umbildung dieser Komposition vielleicht auf der zweiten Stufe zeigt das Mittelstück eines umfänglichen Triptychons in der Sammlung des verstorbenen Chevalier Mayer van den Bergh zu Antwerpen (Tafel I).[5]) Während Magdalena eine Profilgestalt, die klagend am Kreuze niedersinkt, und Johannes in hochrotem Mantel, der in übergewaltigem Schmerz aufblickend die Hände zusammenkrampft, genau wiederholt sind, wurde die hehere Gestalt der Madonna in tiefblauem Mantel verändert und in frommer Ergebung in tiefinnerlichem Weh neben den leidenschaftlichen Schmerzensausbruch gestellt. Hinter der heiligen Jungfrau trocknet Maria Kleophas ihre Tränen. Das Kolorit ist hier tiefer, die Farbenstimmung dunkler, schwerer, das Detail tritt mehr hervor. Die Landschaft ist mit besonderer Sorgfalt ausgestaltet, den Mittelgrund nimmt die hochgelegene Stadt Jerusalem ein, von einer Burg überragt, die Fernen verschwimmen in zartem graulichen Dunst, Haufenwolken sammeln sich am Himmel.

---

[3]) Eine andere Pietà in Halbfigur in der Münchener Pinakothek Nr. 134 mag in ihrer Erfindung auf die Spätzeit des Q. Massys zurückgehen, das Gemälde stammt aber trotz dieser Benennung im Galerie-Inventar Maximilians I. aus späterer Zeit und erinnert sogar in der breiten Ausführung schon an die Technik des Rubens. Eine Tuschzeichnung im Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden trägt die spätere Aufschrift: Quentin Massys 1530. — A. v. Fornenbergh nennt als Werk des Massys noch ein Altärchen, in der Mitte der tote Christus auf dem Schoße der Madonna, umgeben von Johannes und trauernden Frauen, auf den Flügeln Sta. Agnes als Schäferin im Strohhut mit dem Hirtenstab und Sta. Barbara. Henri Hymans: »Gazette des beaux-arts (1888) II. S. 196.

[4]) Nach W. Bode ‚Liechtensteiner Galerie' in »Graph. Künste« (1895) S. 120 gemeinsame Arbeit des Q. Massys und J. Patinir. — Exposition des primitifs flamands Bruges 1902 Nr. 198. Hulin: »Catalogue critique« p. 53. Friedländer: „Meisterwerke" Tafel 63 und »Repertorium« XXVI. 1903. S. 154.

[5]) Collections du Chevalier Mayer van den Bergh. Catalogue des tableaux Nr. 27, Eichenholz. H. 1,77 *m*, Br. des offenen Altarwerkes« 2,21 *m*.

Die Flügelbilder in ihrer köstlichen Feinheit der Detailmalerei, der sinnigen Anmut ein wenig befangener Gestalten erinnern daneben an die zierlichen Halbfiguren, St. Johannes Ev. und Sta. Agnes in der Sammlung von Carstanjen zu Berlin. Der milde Greis St. Hieronymus als Kardinal im Purpurornat empfiehlt mit aufwärts zum Kreuze hingewandtem bärtigen Haupte den inbrünstig betenden Donator in schwarzem Habit. Hinter der knienden, freundlich-behäbigen Stifterin steht seltsam wie eine Wundererscheinung Maria Aegyptiaca, die Freundin einsamer Wildnis, nur von ihrem herabwallenden Haupthaar umhüllt, in der Hand drei Brote. Die reizvollen malerischen Einzelheiten im Hintergrund beider Tafeln, das weithin sich dehnende wellige Hügelland, der dunkle Wald, Triften mit Schafherden, ein ragendes Felsentor und die Stadt an der belebten Flußwindung gereichen dem vielseitigen Maler zur hohen Ehre, aber es ist diesmal nicht der Landschafter Joachim Patinir, mit dem sich Massys sonst gelegentlich verband, auch scheint es ungewiß, ob eine Arbeitsteilung vorliegt. Eine letzte eigenhändige Umbildung der Kreuzigung-Komposition wesentlich verändert, mit umgestellten Figuren besitzt die Londoner National-Gallery Nr. 715.

Alle übrigen Varianten, die ich untersuchte, haben keinen Anspruch auf Originalität. Das Altarwerk in der Galerie Harrach in Wien Nr. 51,[6]) aus der Kirche zu Rohrau stammend, in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm 1659 als „Holbein" bezeichnet, ist die Arbeit eines Nachahmers, kräftig und hell in den Farben, kühl-graulich im Ton der Fernen. Die Figurengruppe im Mittelbild erscheint allzu gedrängt und gleichwertig. Zu den Gestalten des Triptychon Mayer van den Bergh kommen noch die verrenkten Körper der Schächer an den Kreuzen, rechts zwei Reiter im Gespräch und links sich anschließend eine weitere klagende Frau. Die Flügel nehmen rechts Sta. Helena in hellblauem Mantel, das heilige Kreuz hochhaltend, vor offener Küstenlandschaft, links die Gruppe Annaselbdritt unter einem Baum vor einem Bauerngehöft ein. Ebenso rührt das stark übermalte Altarwerk in der Brüsseler Galerie Nr. 583 (85) von fremder Hand her; das Bild der Münchener Pinakothek Nr. 140 ist nur eine fleißige, hartumrissene Schulkopie nach dem Exemplar der Liechtensteiner Galerie. Der Eindruck dieser Erfindung läßt sich noch weiterhin verfolgen, auch Joos van Cleef und selbst Barthel Bruyn standen im Schatten des gewaltigen Quinten Massys, als sie es unternahmen, aufs neue die Kreuzigung Christi zu schildern.[7])

Bonn. E. Firmenich-Richartz.

[6]) Gustav Glück: „Beiträge zur Gesch. Antwerpner Malerei im XVI. Jahrh." — »Jahrbuch der kunsth. Samml. d. A. H. Kaisershauses« XXII. (1901) S. 6.

[7]) Auf Richtung und Vorbild des Q. Massys gehen ferner an Passionsszenen noch zurück: das Bild des „Ecce homo" in Halbfiguren im Dogenpalast zu Venedig, Kopien ebendort im Museo Correr Nr. 67 und der Münchener Pinakothek Nr. 135, „die Beweinung des Leichnams Jesu" in der Sammlung Dr. Virnich zu Bonn, die Pietà in Antwerpen Nr. 565, Loewen, im Dom zu Krakau, die Schmerzensmutter umgeben von sechs Medaillons mit bibl. Szenen in der Kgl. Gemälde-Galerie zu Brüssel Nr. 300 (48) und die Kreuzabnahme im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln Nr. 433.

## Die Doppelkapelle im Schloſs Tirol bei Meran.

(Mit 4 Abbildungen.)



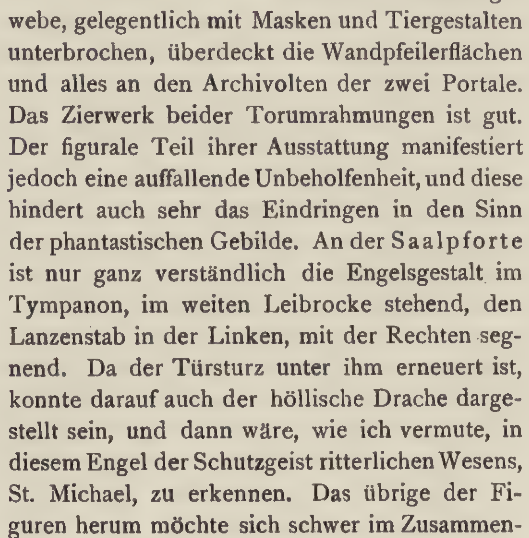
Zu den beliebtesten Ausflugszielen des weltbekannten Kurortes der Tiroler Bergwelt zählt wohl das Schloß Tirol, dessen schlichtes Gemäuer vom hohen Felsenriff hinabschaut ins üppige Weingelände und die überaus reiche Vegetation des herrlichen Talgrundes. Das trutzende Wesen, das ihm als ritterlicher Wehrburg einst eigen war, ist nun im Wechsel der Zeiten seinem Äußern entschwunden zugunsten einer harmlosen, behäbigen Wohnlichkeit, und der Wartturm, welchen neuestens seine jetzige Inhabung an ihm in die Höhe baut, wird hier kaum mehr viel mittelalterliches Gepräge zuwege bringen. Die Ehrwürdigkeit eines hohen Alters kann dem Schlosse nicht streitig gemacht werden. Zum Jahre 1080 erscheint urkundlich ein Adalbert I., Graf zu Tirol. Hier residierten der Reihe alle die Landesfürsten, bis 1363 der Habsburger Herzog Rudolf IV. die Herrschaft antrat und das Schloß auch weiter noch landesfürstlicher Besitz verblieb. Nach dem kurzen Intermezzo der bayrischen Herrschaft über Tirol, welche dieses Stammschloß verschacherte, fand die

Stadtgemeinde Meran die Möglichkeit, es zurückzukaufen und als patriotisches Geschenk dem österreichischen Kaiserhause wieder heimzustellen.[1])

Wer nun, dieses Denkmal zu beschauen, von Meran über den Hügelrücken herpilgert, das Dorf Tirol und weiter den für den schmalen Fußweg durch einen Bergvorsprung gebrochenen Tunnel passiert, hat freilich nur einen Teil seines alten Bestandes mehr vor sich; denn ein Burgteil ist im Absturze verloren gegangen. Doch das Wichtigste steht aufrecht und ist enthalten im Palas, dem Südtrakte, zu dessen Obergeschosse eine Freitreppe ansteigt. Sie bringt den Besucher vor eines der zwei skulpturenreichen Portale, die längst schon die Aufmerksamkeit der Archäologen erregten und mancherlei Deutungen hervorgerufen haben verschiedenartigster Richtungen. Soviel wird davon klar, daß jene Periode des romanischen Stiles redselig über die Maßen, aber so unbeholfen in ihren Mitteilungsformen war, daß sie wohl leicht unverstanden bleibt, wenigstens für ferngelegene Zeiten. Durch diese Pforte eintretend, stehen wir im „Sal", „Rittersaale", wie man das heutzutage nennt, einem langen und weiten, mit einer Holzdecke versehenen Prachtraum (etwa 21 *m* lang, 12 *m* weit), den vier Säulenstützen durchziehen. Mit Säulcheneinsatz zweigeteilte Bogenfenster (Fig. 1) vermitteln die reichliche Lichtzufuhr und köstliche Talschau; auf einen Glasverschluß sind sie keineswegs berechnet, höchstens auf eine Verwahrung mit Läden. Bis in die Fenster hinein erstreckt sich der Skulpturenschmuck, den sich die Erbauer leisteten. Die Säulenkapitäle imitieren meistens korinthische Kapitälmotive, und an den quer durch die Mauerdicke sich erstreckenden Kämpfern gibt es unter anderem Reliefs von Trauben, Fischen, einem mit der Angelschnur gefangenen Drachentiere, einem bärtigen, rudernden Manne in der Segelbarke. Von diesem Saale, der Südwand nahe, öffnet sich die Pforte zur Kapelle, welche die Südostecke des Palas (hier in alten Aufschreibungen „Mueshaus" geheißen) bildet. Im großen und ganzen hat sie gleiche Anlage und auch denselben Stil des XII. Jahrh. mit dem Portale des Rittersaales. Beide haben das Mauergewände eingestuft, die Stufenecke mit einem Rundsäulchen ausgesetzt und diese Gliederung auch im Halbkreise über dem Türsturze und dem Tympanon zum Höhenschlusse fortgeführt. In dieser Gliederung ist das Kapellenportal um ein Pfeilerpaar, Auflager des Türsturzes reicher gehalten. Die jener Zeit gebräuchlichen steilen attischen Basen und trapezförmigen Kapitälgesimse fehlen hier nicht an den senkrechten Gliedern; ein dichtes Ornamentgewebe, gelegentlich mit Masken und Tiergestalten unterbrochen, überdeckt die Wandpfeilerflächen und alles an den Archivolten der zwei Portale.



Abbildung 1. Schlofs Tirol, Rittersaal.



Das Zierwerk beider Torumrahmungen ist gut. Der figurale Teil ihrer Ausstattung manifestiert jedoch eine auffallende Unbeholfenheit, und diese hindert auch sehr das Eindringen in den Sinn der phantastischen Gebilde. An der Saalpforte ist nur ganz verständlich die Engelsgestalt im Tympanon, im weiten Leibrocke stehend, den Lanzenstab in der Linken, mit der Rechten segnend. Da der Türsturz unter ihm erneuert ist, konnte darauf auch der höllische Drache dargestellt sein, und dann wäre, wie ich vermute, in diesem Engel der Schutzgeist ritterlichen Wesens, St. Michael, zu erkennen. Das übrige der Figuren herum möchte sich schwer im Zusammen-

---

[1]) Eine ausführliche Beschreibung dieses Schlosses mit den historischen Angaben brachte Dr. Gotter in den Mitteilungen d. K. K. Zentralkom. 1868 S. XXXVIII. Konservator K. Atz verbreitete sich hierauf in seiner „Kunstgeschichte Tirols" an mehreren Stellen, S. 60, 112 bis 114, 159. S. 153 findet sich dort auch eine ordentliche Grundrißaufnahme der Burggebäude.

hange verstehen lassen. Im Bogenumfang über dem Engel sieht man zwei Tiere (Wölfe), die ein Menschlein zwischen ihnen anfallen. Weiter kommen zunächst ein Greif, Hirsch (?), ein Drache, ein Vogelpaar, trinkend aus einer Schale, und ein einzelner schreitender Vogel. Löwen, ein Widder, zwei Menschenpaare, Mann und Weib, rechts und links der Türöffnung, sind noch erkenntlich am Gewände, dessen Einzelheiten wohl stark gelitten haben. Günstiger erscheinen die Figuren des Kapellenportals zur Herstellung einer verläßlichen Interpretation (Fig. 2). Das Tympanonfeld enthält die Kreuzabnahme Christi, knapp geschildert durch nur drei Figuren, die Vollendung des Erlösungsopfers Jesu, also die für den Einlaß zum Altare des Gotteshauses sehr passende Vorstellung, mit welcher ganz gut harmoniert, was an weiteren Skulpturen an diesem Portale noch zu schauen ist. Zur linken Seite der Portalwand ganz unten gibt es da den Centauren, der seinen Pfeil vom Bogen schießt. Darunter verstehen mittelalterliche Auslegungen, wie der Physiologus, den höllischen Versucher, den Urheber der Sünde. Daß sein Pfeil unter der Menschheit durch die Sünde Unheil gestiftet, zeigt gleich das Relief über ihm, das erste Menschenpaar am Baume der verbotenen Frucht, den Sündenfall im Paradiese. Der Knechtschaft des Teufels verfallen, findet die Menschheit den Befreier, und von diesem führt das nächst höhere Relief vor ein wichtiges alttestamentarisches Vorbild, den mutvollen David, der einen Löwen niederringt und das geraubte Schaf der Herde ihm entreißt.[2]) Zur andern Portalwandseite brachte der alte Plastiker drei andere Bilder, welche des Erlösers Wesen und Werk wiedergeben. Einmal das Figürchen eines Vogels, der Miene macht, in den offenen Rachen eines geflügelten Drachen zu schlüpfen. Nach dem Physiologus heißt das Vögelchen Hydrus, darauf es das mit offenem Rachen schlafende Krokodil abgesehen hat. Nachdem es sich im Schlamm recht gewälzt, dringt es in der Bestie Rachen ein, und lebendig verschlungen zerstört es alle ihre Eingeweide bis zur Tötung derselben. Danach geht es lebend aus ihm heraus. So machte es, schließt unser Natur- und Schriftgelehrter aus dem Mittelalter, auch der göttliche Erlöser. Er stieg durch den Tod in den Höllenrachen hinab, um „omnia viscera inferni" zu vernichten und endlich die Auferstehung zu feiern mit den Auserwählten. Damit machte er wahr die Prophezeiung: „O mors ero mors tua, morsus tuus ero inferne."[3]) Diesem naturhistorischen Exkurse folgt ein Beleg aus der hl. Schrift im überstehenden Relieffelde, die Jonasgeschichte. Altchristlicher Weise getreu, ist's nicht eine Fischgestalt, sondern ein richtiger Drache, in dessen Schlund der nackte Jonas sich verliert, während am entgegengesetzten Leibesende des Ungeheuers, das sich schwanzartig gestaltet, der verschlungene Jonas wieder zutage gelangt. So glaube ich diese Darstellung auffassen zu sollen, des Kontextes wegen. Den Abschluß dieser Seite macht wieder ein Löwe, nicht überwunden, sondern mit Gebrüll siegreich ausschreitend, weshalb hier wohl Christi, des Herrn, Sinnbild anerkannt werden muß, wie eine Ausgabe des Physiologus es hat: „sic et dominus noster jesus christus spiritalis leo de tribu juda radix david." Die Skulpturen an den senkrechten Portalgewänden fügen sich also passend zum Sinne der Hauptdarstellung im Tympanon; aber auch die um den Torbogen im Halbkreise angeordneten können dem Kontexte nicht untreu sich verhalten. Zu oberst erscheint die segnende Hand des ewigen Vaters, der seinen Sohn „auferweckte von den Toten" (Ap. 3, 15). Diese Auferstehung Christi mag das Löwenpaar (zur Linken herab) andeuten, davon der männliche Löwe etwas wie sein totes Junges vor sich hat und anhaucht: „die tertio sufflat in faciem ejus et vivificat eum", sagt der Physiologus und macht die Anwendung davon: „sic deus omnipotenspater filium suum dominum nostrum tertia die susciavit a mortuis."[4]) Die Vögel (zur Rechten tiefer unter dem dunkle Wolken vorstellenden Flechtwerk) dürften Adler und Phönix sein sollen,[5]) die nach der gleichen alten Quelle an

[2]) 1. Buch d. Könige 17, 34 u. 35.

[3]) „Physiologus vom Stift Göttweih" im »Archiv f. österr. Geschichtsquellen«, V, S. 558, der auch für die weiteren Zitate hier benutzt wird.

[4]) Ich glaube, in diesem Tierpaare oben zwei Löwen und vor dem vorderen derselben die Figur eines Jungen zu erkennen. Wäre letzteres nicht richtig, so könnte einer von den Psalmtexten, die von der Errettung aus dem Rachen des Löwen sprechen, hier illustriert worden sein, die Befreiung aus der Vorhölle zu bedeuten.

[5]) Ich halte das obere dieser beiden Wesen für einen Vogel. K. Atz schildert es als „ein langgestrecktes, einem Meerkrebs verwandtes Ungeheuer". Am Ende war es ein Basilisk und eine Zuteilung zum Sinne des Hauptstoffes, Opfertod Jesu, Höllenfahrt, Auferstehung, würde noch bedenklicher. Auch das Portal der ganz un-

der Sonnenglut Auferstehung und Verjüngung finden. Das erfüllte sich wie an Christo so auch an den Gläubigen, von denen der Herr vom Kreuze weg dem mit ihm sterbenden Schächer das Heil zusprach. Das Los des unbußfertigen Schächers jedoch zeigt der Dämon auf der Gegenseite; er stößt den Verworfenen kopfüber in die Tiefe; so interpretiere ich diese



**Abbildung 2. Schlofs Tirol, Kapellenpforte.**

Gruppe als annehmbar für den Zusammenhang. Noch an der Unterfläche des Türsturzes gibt es hier Bildwerk, Halbfiguren von zwei Männern, welche den Eingang zu bewachen scheinen.

Überschreiten wir die Schwelle dieser Pforte, so sehen wir uns gegenüber hinter dem Schiffe zwei Altarräume, apsidial im Halbrund geschlossen, einen über dem anderen angeordnet, jeden mit einem Altare versehen (Fig. 3). Das ist also sicher eine der sogenannten „Doppelkapellen" mittelalterlicher Burgen mit zwei Altarstellungen für die amtierenden Priester übereinander und gleichfalls zwei Geschossen für die der Messe beiwohnenden Andächtigen. Den Grund zu solchen Anlagen dürfte fast überall nur die Absicht geboten haben, bei kleinen Dimensionen des Kapellengrundrisses doch viel Platz für die Kirchgänger zu schaffen. Dies bringt man regelmäßig durch Emporeneinbauten zuwege, und die Obergeschosse der Doppelkapellen taten doch nur den Dienst der Emporbühnen; auch war damit die Möglichkeit geschaffen, Herrenleute und Dienstpersonal auseinander zu halten beim gemeinschaftlichen Gottesdienste. Nicht gar viele dieser Doppel-

fernen Zenoburgkapelle (abgebildet in K. Atz »Kunstgesch.« S. 113) ist überschüttet mit derlei unqualifizierbaren Tierskulpturen.

kapellen in den Burgen scheinen vom Anfange her als solche angelegt worden zu sein, wie etwa die schöne zu Landsberg bei Halle; und auch diese im Schloß Tirol war das nicht, wie man es sieht am Absatze ihrer Umschließungsmauern im Obergeschosse, welches erst später der zuerst errichteten und danach durch den Schmuck des Mauerbogens vor der Apsis ausgezeichneten unteren Kapelle hinzugefügt wurde. Auch fehlt hier gleichwie in anderen Schloßkapellen Tirols ein eigener Fußboden für die Oberkapelle, statt dessen nur eine ziemlich breite, umlaufende und mit Brüstungen versehene Empore die Kirchgänger hier oben aufzunehmen hat. Ganz so ist das auch zu sehen in der Doppelkapelle des Schlosses Bruck bei Lienz im Pustertale, der Burg Reineck im Sarntale (Mitteil. z. K. Atz), während die davon gar nicht weit entfernte Doppelkapelle des Bergschlosses Stein bei Oberdrauburg in Kärnthen Ober- und Unterkapelle durch eine Balkendecke völlig geschieden und zur Kommunikation in dieser letzteren Decke eine umgitterte viereckige Öffnung vorgekehrt hat. (Von mir veröffentlicht im „Kirchenschmuck" von 1897 S. 31). Bei den anderen allermeisten Doppelkapellen in Ruinen konstatiert man wohl das einstige Vorhandensein einer die beiden Geschosse scheidenden Balkendecke oder eines Gewölbes (Burg Gösting bei Graz, Zenoburg bei Meran); doch ist man nicht mehr in der Lage, auch die Kommunikationsöffnung, welche beide Räume für die Anwesenden beim Gottesdienste zusammenhielt, nachweisen zu können. Nicht uninteressant ist es, daß gerade in Tirol das Beispiel von Kapellen mit zwei überliegenden Altarräumen, aber nur mit Emporenumgängen auch außer Burgbauten vorkommt, so an der sehr interessanten St. Georgskapelle zu Taisten im Pustertale, die freilich erst durch den Überbau in gotischer Zeit zur Doppelkapelle geworden ist. (Über all diese Tiroler Denkmale verweise ich nur auf die gehaltreiche „Kunstgeschichte Tirols" vom hochverdienten K. K. Konservator Karl Atz, Bozen 1885.)



Abbildung 3. Schloßkapelle, Tirol b. Meran.

Unsere Kapelle im Schloß Tirol besteht zuerst aus einem Schiffe nahe quadrater Grundfläche (7,30 : 7,60 *m*) und dem apsidialen Altarraume von 6,35 *m* Weite und 5 *m* Tiefe. Ein starker, 3,70 *m* weiter Mauerbogen, an dem Skulpturen des Gotteslammes mit den Evangelistensymbolen den Halbkreis umziehen, verbindet beide Räume. Sowohl die untere Apsis als auch die obere und das Schiff selbst sind durch eine flache, Kassetten imitierende braune Holzdecke geschlossen. Das Obergeschoß, dessen Podium auf allen vier Seiten durch Holzbrüstungen (erneuerter Herstellung) umzogen ist, hat einen ganz separaten Zugang von den überliegenden Gemächern, denen zuliebe es offenbar errichtet wurde. Sein Fußboden liegt 4,25 *m* über dem des unteren Raumes; die Gesamthöhe der Kapelle beträgt 8,05 *m*. Beide Apsisendigungen haben das Fensterdreilicht nach dem Zuschnitte des romanischen Stils. Das Schiff hat in jedem der zwei Geschosse eigene Fensterstellung.

Nicht bloß des Baues, auch der Ausstattung wegen ist diese Schloßkapelle bemerkenswert. Imponierend wirkt in diesem Raume die gegewaltig große Kreuzgruppe, spätestens aus der ersten Hälfte des XV. Jahrh., drei edle Figuren deren mittlere nicht weniger als 2,50 *m* an Höhe mißt. Beide Apsisaltäre haben Aufsätze, ein kleines altes Flügelaltärchen der obere mit unbedeutenden Figuren; der Aufsatz des unteren Altares ist ein modern gotisches Schreinerwerk irgend einer Wiener Werkstätte und enthält in der mittleren seiner drei Nischen eine Marien-

statue der Gotik vom Beginne des XV. Säkulums. Weit wertvoller und wahrhaft schön ist ein erst in neuerer Zeit eingebrachter und aus einem Tiroler Bauernhause erkaufter Schrein eines alten Flügelaltares (Fig. 4), der nach seiner Restaurierung auf einem der zwei Seitenaltäre des Untergeschosses aufgestellt wurde. Drei Statuen füllen den von zarten Laubranken umwobenen Schrein, die der hl. Barbara mitten zwischen denen zweier hl. Bischöfe, Martinus und Vigilius, edle Gestalten, umwallt von reichfaltigen Gewändern. Der Titelheiligen des Altares zu Füßen halten zwei kniende Engelchen die Attribute, Turm und den Kelch mit der Hostie, empor; zwei weitere Brustbilder werden in einer Nischenvertiefung hinter ihr sichtbar, ihren Hofstaat zu bilden. Die architektonischen Glieder der Krönung über der Schreingruppe sind wie in Fluß und Schwung geraten, und dichtes vegetabilisches Gesprosse schmiegt sich daran und erfüllt ihre Intervalle. Das Altärchen, freilich nicht komplett, da Flügel, Predella und Hochgestänge fehlen, wird kaum vor 1510 entstanden sein und ist jedenfalls eine Leistung der besten unter den Bozener Werkstätten, die nach Michel Pacher für die weiten Kreise der Umgebung arbeiteten. In Hinsicht aufs Ornament und auf das Figurale sind Übereinstimmungen mit den südtirolerischen Altären der Franziskanerkirche in Bozen, von Pinzon, von St. Valentin zu Vilnöß unverkennbar.



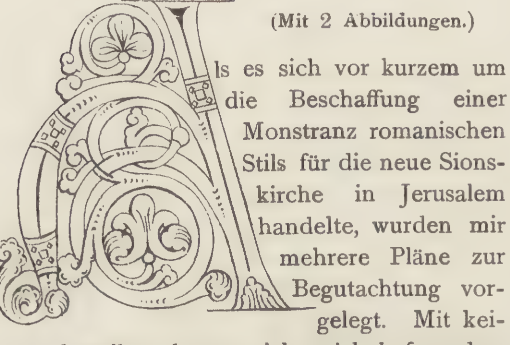
Abbildung 4. Schlofskapelle Tirol, Barbaraaltar.

Endlich haben die Restaurationsunternehmungen hier auch zur Entdeckung von Wandmalereien geführt, und diese wurden nach Tunlichkeit freigelegt und wieder belebt. Sie erfüllen die Wände der beiden Apsiden und zeigen in der unteren gemalte gotische Nischen mit Heiligen-Figuren. In langer Reihe sieht man eine hl. Jungfrau, einen Apostel mit Schwert und Buch, zwei Bischöfe und Propheten. Der Kreis über diesen Nischen und unter der Decke besteht aus Halbkreisfeldern, dem Rundbogenfries ähnlich gezeichnet und schreitende Tiergestalten darin. Nicht sehr verschieden ist die Malerei der oberen Apsis, in deren Nischenfeldern drei hl. Jungfrauen mit Lampen in den Händen, eine Kreuzgruppe, Maria mit dem Christkind und ein König zu sehen sind. Auch im Schiff gibt es derlei Malfelder, wie in einer viereckigen ornamentalen Umrahmung hinter einem Seitenaltare eine Kreuzgruppe und einen großen St. Christoforus an der Schlußwand. Sämtliche Malereien dürften im Laufe des XIV. Jahrh. entstanden sein; neben den gotischen sind auch Motive des romanischen Stils in dem Ornamentalen noch mitverwendet worden. In dieser Kapelle aber, welche dem hl. Pankratius geweiht ist, wird regelmäßig durch einen eigens hier angestellten Kuratbenefiziatpriester die hl. Messe gefeiert; das Patronat der Pfründe steht dem Landesfürsten zu, der Pfarreinteilung nach ist sie zuständig zum Dorf Tirol, dessen hübsche Kirche nahe liegt am selben üppig mit Wein bepflanzten Hügelzuge. — Weiter geht's von hier ins Etschtal hinab zum Stadtbezirk Meran, dem glücklichen Boden, ergiebig für die Kultur, fruchtbar auch fürs Kunstleben vergangener Zeiten. Kirchen und Schlösser und auch das neugegründete Museum bewahren alte gotische Altar-Statuen treuherziger, religiöser Weise in erquickender Menge, Zeugen heimischer Tätigkeit, die von Süddeutschland herüber Charakter und Hebung gewann.

Graz. Johann Graus.

## Zwei Monstranz-Entwürfe romanischen Stils.

(Mit 2 Abbildungen.)



Als es sich vor kurzem um die Beschaffung einer Monstranz romanischen Stils für die neue Sionskirche in Jerusalem handelte, wurden mir mehrere Pläne zur Begutachtung vorgelegt. Mit keinem derselben konnte ich mich befreunden, weder vom Aufbau noch von der Ornamentation befriedigt, aber betonend, daß die Lösung besondere Schwierigkeiten biete.

Als mich bald darauf Wilhelm Mengelberg besuchte, besprach ich mit ihm diese Angelegenheit, und wir verständigten uns über folgende für die Entwürfe sich ergebenden Gesichtspunkte.

Die vielfach übliche Verwendung der den Rokokomonstranzen entlehnten runden oder paßartigen Scheibenformen dürfte sich für Reliquiare, denen bei ihrer liturgischen Gebrauchsart die flache Vorderseite genügt, empfehlen, aber nicht für eine Monstranz, die eine Art von Thron darstellen, daher mit Baldachin geschmückt sein sollte.

Aus demselben Grunde würde auch die flache Kreuzform zu beanstanden sein; ihre Mittelkapsel würde wohl für eine Kreuzpartikel ausreichen, aber nicht recht für die hl. Hostie. Die Anwendung dieser Form würde nach der einen oder nach der anderen Seite — als Kreuz oder als Scheibe — eine Verkümmerung zur Folge haben.

Die durch die Gotik und ihr überfließendes Bedürfnis nach architektonischen Gliederungen für die Monstranz fast zur Regel gewordene (dem Ciborium entnommene) Zylinderform hat zu den mannigfaltigsten Gestaltungen geführt, die trotz aller Reize des Aufbaues, als durchaus befriedigend nicht bezeichnet werden können, etwa mit Ausnahme der seltneren Fälle, in denen eine runde Kapsel als Behältnis für die hl. Eucharistie in das architektonische System Aufnahme gefunden hat, wie bei den hier Bd. XII, Sp. 225ff. und Bd. XV, Sp. 23ff. abgebildeten und beschriebenen Exemplaren.

In den schweren Formen der romanischen Architektur, die vornehmlich in der Gruppenbildung ihre Wirkung zu suchen hat, würde aber eine Monstranz (ganz abgesehen von der Gewichtsgrenze, in der sie zu halten ist) kaum zur Lösung gebracht, der hl. Hostie der ihr gebührende Mittel- und Kernpunkt nicht verschafft werden können. — Die Lösung dürfte daher zunächst zu erstreben sein auf dem Wege des von einem Fuße getragenen Behältnisses oder Schreines, um den, als den Mittelpunkt, als den Thron, der Dekor sich zu entfalten hätte, in der Gestalt seitlichen Anhängsels und baldachinartiger Bekrönung.

Als schaugefäßliche Konstruktion könnte vielleicht dieser Lösungsversuch bezeichnet werden, von dem ich hier als Abb. 1 eine mit der Feder hingestrichene Skizze vorlege, zunächst bemerkend, daß für die Höhe 62 cm, für die Breite 21 cm vorgesehen sind, für die Kapsel 10 cm als Durchmesser, 4 bis 6 cm als Tiefe.

Aus dem etwas schweren, runden Fuß entwickelt sich der Ständer, über dem Knauf in Quadronen allmählich den Übergang zur Fläche findend für den rechteckigen konsolenartigen Träger, den in der Mitte ein kniender Engel mit dem dreimal Heilig schmückt, auf den Ecken eine herunterhängende Konsole als die seitliche Stütze für das quadratische Schaugefäß. Dieses ist ringsum kräftig eingefaßt von abwechselnd filigranierten und emaillierten Streifen. Die Mittelkapsel mit der von einem Seraphim als dem privilegierten himmlischen Thronwächter gehaltenen Lunula ist von einer Emailborte (Gold auf blauem Grunde) umkreist, und niellierte Evangelistensymbole verzieren die Zwickel. Den seitlichen Abschluß bilden die mächtigen Standfiguren der beiden Apostelfürsten, die mit ihrer sehr dekorativ auslaufenden baldachinartigen Bekrönung eine vorzügliche Silhouette abgeben, ohne das Mittelglied abzuschwächen. — Über diesem wölbt sich, als Zierbaldachin für den Thron, ein schlanker Kleeblattbogen mit der emaillierten Umschrift: *COR · IESV · CARITATIS · VICTIMAM · VENITE · ADOREMVS,* wie mit kräftigem Blattfries. Seine Füllung besteht in energisch gravierten Niellen, die das heiligste Herz, den auf dem Regenbogen in der Strahlenmandorla sitzenden Heiland darstellen, mit Engelbildern: — *QVIS · NON · REDAMET*

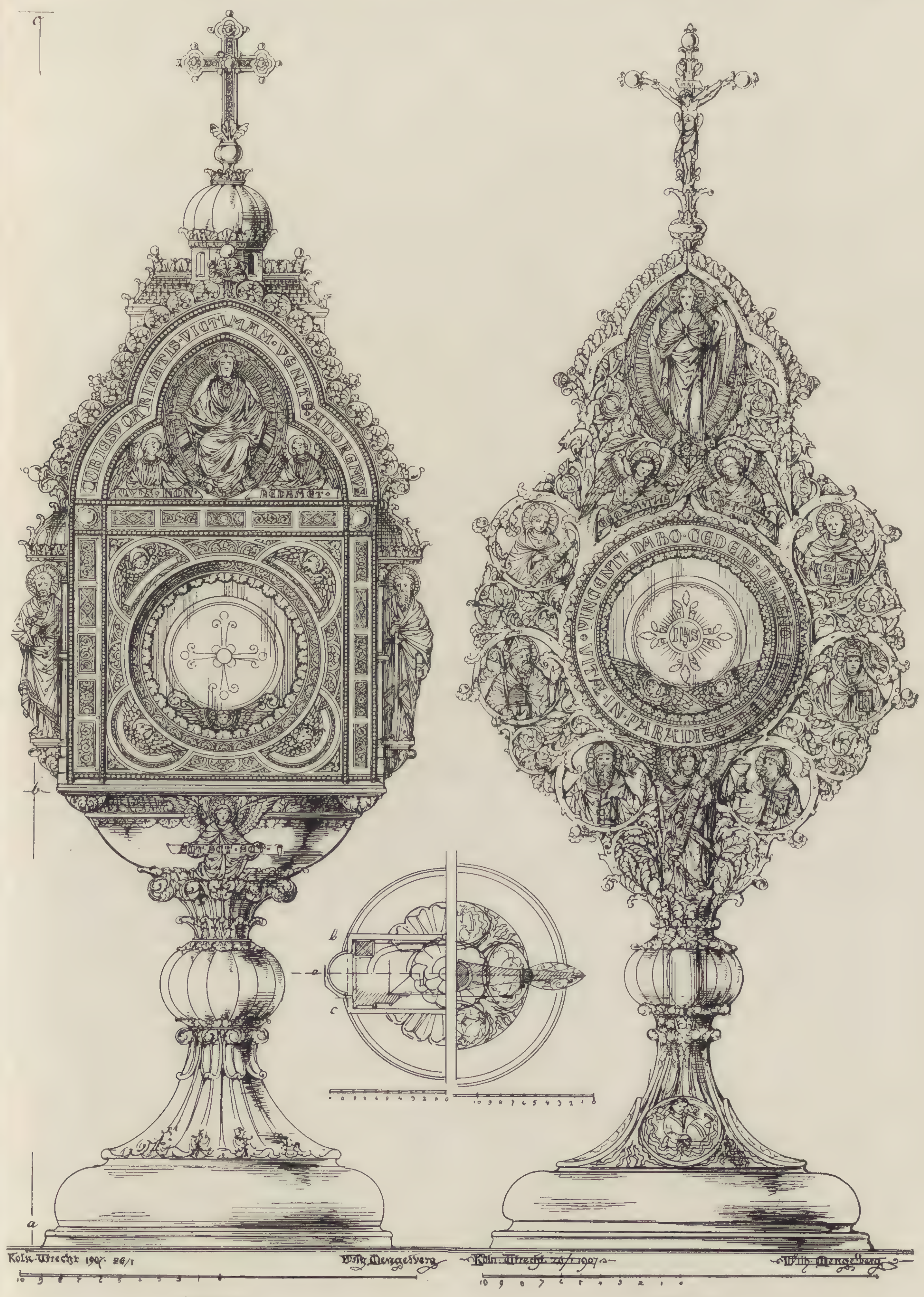


Abbildung 1.

Abbildung 2.

— zu seinen Füßen. Auf der diesen Bogen der Vorderseite mit dem der Rückseite verbindenden Leibungswand baut sich ein sattelartig nach beiden Seiten in die Erscheinung tretendes krabben- und kammgeschmücktes Querdach, welches als Reflex des unteren Rechteckes in konstruktiver Entwickelung den Turm mit der achtteiligen (orientalischen) Kuppel trägt, so daß die Monstranz, die von der Zentrale ausgegangen ist, in sie auch mündet, bekrönt von einem Kranz. — Durch den Wechsel von Gold und Silber, Email und Niellen, Steinen und Perlen kann zu dem Reiz des ornamentalen und figürlichen Schmuckes der farbige Reiz noch hinzugefügt werden.

Wer diese, dem Bereiche des Schaugefäßes entnommene, im Sinne der romanischen Übergangsformen durchgebildete, konstruktiv korrekte Lösung trotz der guten Silhouette, zu schwer, zu nüchtern, nicht schmuckvoll, nicht symbolisch genug finden sollte, wird vielleicht Ausschau halten nach dekorativen Formen, für welche der kirchlichen Symbolik die Gesichtspunkte zu entlehnen wären. — Als besonders sinnreiches Motiv bietet sich hier der Lebensbaum, der den Vorzug nicht nur höchsten Alters und weitester Verbreitung hat, sondern auch ungewöhnlicher Ausbildungs- und Gestaltungsfähigkeit. Aus den Traditionen der Urzeit in den ganzen orientalischen Bilderkreis als die universellste und wirkungsvollste Schmuckform übergegangen, klingt sie in der abendländischen Kunst des frühen Mittelalters nach, um in der romanischen Periode für das Kreuz des Erlösers, das mit Vorliebe in grüner Färbung und mit abgeschnittenen Ästen, wie in der Gabelendigung gehalten ist, das Vorbild zu liefern. Vom Kreuzesstamm abzweigende Medaillons mit Inschriften oder Figuren gaben, namentlich in der Zeit der Mystik, der ganzen Idee weiteren sinnbildlichen Ausdruck. So beliebt wurden diese tiefsinnigen Andachtsbilder, daß sie das Motiv des Baumes auch auf das Alte Testament in der bereits der romanischen Periode durchaus geläufigen Wurzel Jesse übertrugen.

Es dürfte daher ganz der Auffassung dieser Epoche, bezw. der ihr entnommenen Stilart entsprechen, diese Baumform als organisches Glied in die Monstranzbildung aufzunehmen, der sie in den letzten Jahrzehnten vereinzelt zu Grunde gelegt ist, nachdem sie schon in der spätgotischen Zeit nicht unversucht geblieben war. Als das bezeichnendste derartige Beispiel dürfte die dekorativ überladene Monstranz im Hofmuseum von Sigmaringen zu betrachten sein, deren freie Nachbildung in dieser Zeitschrift, Bd. IX, Sp. 297 ff., mitgeteilt ist.

Aus den vorstehenden Erwägungen ist der hier als Abb. 2 wiedergegebene Lösungsversuch hervorgegangen, der vielleicht als symbolische Dekoration im Unterschiede von der schaugefäßlichen Konstruktion bezeichnet werden darf. — Aus der Fußplatte mit ihrem gleichfalls zu kräftigen Wulst wachsen die Wurzeln heraus, zwischen denen die vier Paradiesesströme entspringen. Über denselben vereinigen sie sich zu einem Stamme, der durch den Bergkristallknauf hindurchgeht und über ihm sich gabelt, um in dieser Zweiteilung die große Mittelkapsel zu umkreisen, endlich in das bekrönende Gabelkreuz zu münden, ein durchaus lebensvolles organisches Gebilde. Unter der Mittelkapsel wahrt die mächtige Standfigur des hl. Erzengels Michael mit dem Spruchband: *IN · LIGNO · VINCTVS,* als der Herold am göttlichen Throne, mit gesenktem, also den Frieden verkündigendem Schwerte die Beziehungen zu den Paradiesesflüssen auf dem Fuße, zugleich zu dem Bilde des auferstandenen Heilandes in der oberen Mandorla, das auf dem Berge Sion am wenigsten fehlen darf. — Von den beiden Hauptästen gehen ringsum die Zweige aus, die den Thron umranken, mit ihren Brustbildern morgen- und abendländischer Heiligen, die zum Preise der hl. Eucharistie vornehmlich beigetragen haben: Cyrillus von Jerusalem und Johannes Chrysostomus, Ambrosius und Gregorius Magnus, Paschalis Baylon und Thomas von Aquin. Das Blattwerk, das sie scheidet, knüpft an die Formen der unvergleichlich reichen und schönen Schreinskämme in Köln und Siegburg an. — Die beiden Engelbüsten, welche die Kapsel bekrönen, laden weit aus mit ihren Flügeln, um mit ihnen als einer Art von Baldachin die von zwei Seraphim getragene Lunula mit der hl. Hostie zu überschatten, die durch den kräftig vorgeschmiegten Umschriftfries: *VINCENTI · DABO · EDERE, DE · LIGNO + VITAE · IN · PARADISO · DEI · MEI.* — so viel als möglich in den Vordergrund gezogen ist. — Dem den Höhenzug hier geschickt vermittelnden Kleeblattbogen und den beiden schlanken Ästen, aus denen er

herauswächst, ist die architektonische Formenstrenge wesentlich gemildert durch die ornamentalen Verbrämungen, zu denen auch die beiden Bestien als Unterbrechungen der Säulenschafte gehören, dadurch zugleich der Horizontale zu ihrem Rechte verhelfend.

Was die so behandelte, vorn wie rückwärts plastisch durchzuführende Monstranz gegen die zu flache Wirkung der Zentrale schützt, ist außerdem die kräftig vorspringende, tragend wirkende Statuette des hl. Michael, wie das eine Art Laubdach bildende Engelpaar, das den ganzen Mittelteil zur thronenden Majestas Domini stempelt. Aber auch der diesen Thron umgebende Medaillonkreis ist, wiederum nach dem Beispiele der Kölner und Siegburger Schreinskämme, so stark reliefiert gedacht, daß auch hier der Flächencharakter überwunden erscheint. Um diesen Grad der Ausladung zu erreichen, müßte freilich die Punzen- und Treibtechnik in die Aktion treten für das mannigfaltig gestaltete Blattwerk, wie für die Büsten. Das Gußverfahren würde auch das Gewicht der Monstranz zu hoch treiben, das sechs Kilo nicht erheblich überschreiten sollte.

Im übrigen möge hinsichtlich der Technik noch bemerkt werden, daß ihr im Sinne der so vielseitig und großartig entwickelten spätromanischen Dekorationskünste ein weiter Rahmen gespannt ist. Die Medaillons des Fußes, wie die Inschrift um die Kapsel werden in Grubenschmelz auszuführen sein, der obere Mandorlakranz um die Figur des Auferstandenen in à jour-Email. Neben und in dem Filigran werden bunte Steine zur Belebung beitragen, Perlen und Bergkristallknäufchen die Ausläufer der Ranken sehr zu heben vermögen. — Auch auf das so dankbare Dekorationsmittel, welches durch den Wechsel von Gold und Silber bewirkt wird, würde nicht verzichtet zu werden brauchen, das Figürliche besonders im Silber zu belassen sein mit spärlicher, auf Haare, Attribute, Säume beschränkter Vergoldung.

Sollte gegen den Reichtum und Glanz dieser Vorschläge der ausgeworfene Preis Einspruch erheben, so könnte durch Vereinfachung der ganzen Ornamentation die Summe erheblich reduziert werden. Hierfür hätte der berufene Goldschmied seine Ratschläge zu erteilen, dessen Sache es überhaupt ist, den Entwurf in die Sprache des Edelmetalles zu übertragen, wo sie, wider Erwarten, nicht hinreichend getroffen sein sollte. Schnütgen.

---

# Bücherschau.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie publié par le R. P. dom Fernand Cabrol. — Letouzey et Ané à Paris 1903—1907. (11. Lieferung à 5 Fr.)

Dieses in unserer Zeitschrift wiederholt (zuerst Bd. XVI, Sp. 187, zuletzt XVIII, Sp. 379) besprochene Werk hat inzwischen die XI. Lieferung erreicht, die den Buchstaben A zum Abschluß bringt, sowie den I. Band von 3274 Spalten mit 1158 Textbildern (der aber nachträglich auf Teilung eingerichtet ist). Die letzten vier Lieferungen, die mit Anges (Engel) beginnen, mit Azymes (Ungesäuerte Brote) schließen, sind überreich an umfänglichen, reich illustrierten Abhandlungen: Anges umfaßt 82 Spalten mit 60 Abbildungen; Anneaux (Ringe) 50 Spalten mit 85 Abbildungen; Antioche (die Stadt, Archäologie) 70 Spalten mit 24, vornehmlich architektonischen Abbildungen; Apocryphes 24 Spalten mit 22 sehr merkwürdigen figuralen Abbildungen; Aquilée (die Stadt, Archäologie) 30 Spalten mit 16 Architektur- und Figuralbildern; Arbres (Bäume) mit 26 symbolischen Abbildungen; Arche 22 Spalten mit 24 Abbildungen und der Farbentafel aus der Priscilla-Katakombe; Ariens (die Arianer), ihre Liturgie, ihre Kirchen; Aristocratiques (Classes) 42 Spalten mit 25 Abbildungen von Sarkophagen und Epitaphien; Ascension 18 Spalten mit 9 Abbildungen und 1 Tafel; Ascia (Spitzhaue) 28 Spalten mit 26 Abbildungen; Astres (Sterne) 28 Spalten mit 40 hochinteressanten Abbildungen; Athènes (die Stadt) 64 Spalten mit 38 architektonischen und figuralen Abbildungen; Autel 35 Spalten mit 20 Abbildungen; Autun (die Stadt) 27 Spalten mit 3 Tafeln; Aveugles (Blindenheilungen) mit glänzender Farbentafel. — Hier sind aus den letzten vier Lieferungen nur wenige Artikel herausgegriffen; wie zahlreich dieselben im I. Bande sind, möge ihr Register andeuten, das in kleinstem Druck volle 12 Spalten füllt.

Soll über das vorliegende Werk auf Grund des I. Bandes ein Urteil gefällt werden, so wird es als eine überaus fleißige und gründliche Leistung anzuerkennen sein, die nicht nur als adäquate Verbindung von Archäologie und Liturgik, sondern auch wegen der Ausdehnung, die hier in inniger Verschmelzung beiden Gebieten vergönnt ist, nicht nur alle bisherigen Arbeiten weitaus überholt, sondern auch anderswo nicht erreichbar ist. In der Ausdehnung des christlichen Altertums bis auf Karl den Großen kommen hier dessen Einrichtungen, Sitten und Gebräuche im sozialen und privaten Leben zur Geltung. Die Architektur in ihrem Verhältnis zur Liturgie und Kunst; die Bildersprache und Symbolik, die Paleographie und Numismatik, die Kunst in ihrer vielfachen Betätigung,

die Liturgie mit ihren Vorschriften und Formeln usw., so daß mithin die Theologie im engeren Sinne ausgeschlossen ist, für die derselbe Verlag einen eigenen, bereits auf 20 Lieferungen (bis Confession) gediehenen Dictionnaire herausgibt. — Da jedem, irgendwie längeren Artikel eine ganz kurze Disposition vorangeht (nebst peinlichster und kleinlichster Angabe der Literatur), so ist die Übersicht vollkommen gewahrt, und die mit so viel Sachkenntnis als Mühe zusammengetragenen Abbildungen bezeichnen einen enormen Bilderschatz.

Bei dieser Gründlichkeit der Behandlung ist den Unternehmern das Material offenbar weit hinausgewachsen über die ursprüngliche Absicht; gewiß zum Besten der Sache, aber mit der fatalen Folge verlangsamten Fortschrittes, zumal die Zahl der Mitarbeiter allmählich nachläßt. So wünschenswert die Einheitlichkeit der Auffassung ist, so ausgedehnt die Kenntnisse, so gewaltig die Arbeitskraft des Herausgebers und seines Generals Leclercq, sie bedürfen in höherem Maße der Unterstützung, wenn sie nicht von den gerade auf diesem Forschungsgebiet so stark zufließenden Entdeckungen vorzeitig überholt werden sollen. — Wenn daher die Teilung der Arbeit etwas schärfer durchgeführt, daneben die eine oder andere Abteilung, z. B. die topographische (Länder, Städte usw.), so dankbar sie ist, etwas eingeschränkt werden könnte, so würde gewiß die Dankbarkeit noch gesteigert werden, die ein großer Kreis von Theologen, Historikern usw., namentlich auch in Deutschland, den Unternehmern entgegenbringt, dem Herausgeber wie dem Verleger.

Schnütgen.

---

Publikationen der Gesellschaft für Rheinische Geschichtskunde XXVII.

Rheinische Siegel I. Die Siegel der Erzbischöfe von Köln (948—1795). 32 Lichtdrucktafeln mit erläuterndem Text bearbeitet von Wilhelm Ewald — Hanstein in Bonn. (Preis Mk. 12.50.)

Nicht nur für die Urkundenforschung, sondern auch für die Kunstgeschichte ist die Siegelkunde von großer Bedeutung, indem sie namentlich die plastischen Werke bestimmen, die Kostüme kennen lehrt. In ihrer Glanzzeit bezeichnen gerade die Siegel den Höhepunkt des plastischen Schaffens, dessen Datierung durch sie erheblich erleichtert wird. — Die rheinischen Siegel bedürfen noch besonderer Aufklärung, die zu erwarten ist von den vier Bänden, dessen erster durch die vorliegende, 187 Exemplare umfassende, von Erzbischof Gero (969) bis zu Max Franz († 1801) reichende Lieferung eröffnet wird. Das Gerosche Siegel ist nämlich das früheste der erhaltenen echten Siegel, und mit Heribert (999) beginnt eine fast lückenlose Reihe. Ihre Entwicklung nach Arten und nach Typen wird durch zwei Tabellen veranschaulicht, aus denen auch hervorgeht, daß nur die drei ältesten Siegel Brustbild mit Buch, segnend darstellen, daß mit dem XI. Jahrh. der Stab hinzukommt, im XII. Jahrh. die ganze Figur sitzend mit Stab und Buch erscheint, um die Mitte dieses Jahrhunderts auch mit Mitra, 1300 mit zwei seitlichen Wappen, 1364 in architektonischer Umrahmung, die gleich nachher den hl. Petrus umschließt, zu dessen Füßen der stehend betende Erzbischof, vereinzelt mit dem Familienwappen, das kurz nach 1500 die Figuren verdrängt. Damit ist die Heraldik in die Siegel eingeführt, um sie fernerhin in den verschiedensten Kombinationen, nach Maßgabe der territorialen Ausdehnung, vollständig zu beherrschen. — Wertvoll sind die Beiträge, welche die fast ausschließlich direkt von den Originalen aufgenommenen, den Erzbischof stets im Ornate zeigenden Bilder für die Geschichte der Pontifikalgewänder bieten: Humerale und Kasel mit Parura, Pallium, Mitra, Stab (Manipel nur ausnahmsweise). — Was der Verfasser des weiteren über die verschiedenen Siegelarten (Hauptsiegel, Elektensiegel, Ministersiegel, Sakrete, Siegel ad causas), über die Siegelstoffe (Blei nur anfangs, Wachs ununterbrochen) sowie über die wichtigen Siegelfälschungen mitteilt, ferner jedes einzelne Siegel an der Hand der vorzüglichen Abbildungen beschreibend, ist höchst lehrreich. — In die kölnische Kunstgeschichte ist neues Licht gebracht, wie für die Skulptur besonders des XIII. u. XIV. Jahrh., so für alle mit den erzbischöflichen Wappen versehenen Kunstwerke. — Die Fortsetzung des bedeutungsvollen, als die Frucht erleuchteten Fleißes hoch zu bewertenden Buches, dessen nächste Lieferung Trier behandeln soll, muß daher als sehr dringlich bezeichnet werden.

Schnütgen.

---

Beiträge zur westfälischen Kunstgeschichte. Herausgegeben von Dr. Herm. Ehrenberg, Professor an der Königl. Universität Münster. — Coppenrathsche Buchhandlung in Münster.

I. Die Gröninger. Ein Beitrag zur Geschichte der westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barock von Dr. Ferd. Koch, Privatdozent in Münster. Mit 32 Taf. (Pr. 10.— Mk.).

II. Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik im XVI. Jahrh. von Dr. Fiedr. Born. Mit 17 Tafeln. (Pr. 7.50 Mk.).

III. Die mittelalterlichen Malereien in Soest. Zur Geschichte des Naturgefühls in der deutschen Kunst von Dr. Herm. Schmitz. Mit 16 Tafeln und 30 Textbildern (Pr. 6.— Mk.).

Die von Lübke schon anfangs der 50er Jahre sehr erfolgreich aufgenommene Kunstgeschichte Westfalens hat später keine entsprechende Fortsetzung gefunden. Der Hauptgrund mag der Mangel eines Mittelpunktes gewesen sein, als welcher in der Regel eine Universität oder ein Museum sich betätigt. Beides hat Münster neuerdings erhalten, die Universität bereits angefangen, für das Studium der westfälischen Kunstgeschichte als Förderin sich geltend zu machen. Dasselbe hat mit der auch von Lübke noch nicht gepflegten nachmittelalterlichen Plastik begonnen, rückwärts sich bewegend, deren Spätgotik und Frührenaissance betrieben, um zur mittelalterlichen Malerei (XII bis XIV. Jahrh.) zu gelangen, in der auch die Plastik des XIII. Jahrh. nicht unberücksichtigt bleibt. Wird die letztere weitergeführt in das XIV. und XV. Jahrh., mit Einschluß der Schnitzereien, so fordert noch die Malerei des XVI. Jahrh. ihre Pflege, namentlich aber die ihr auch in Westfalen noch überlegene Architektur und die gerade in der gotischen Periode zu hoher Vollkommenheit gelangte Goldschmiedekunst, die noch am meisten der Aufklärung bedarf.

I. Die Gröninger, erst unlängst dem Namen nach bekannt geworden, bilden eine Künstlerfamilie, die, aus Paderborn stammend, hier und namentlich in Münster nebst Umgegend seit dem Schluß des XVI. bis zur Mitte des XVII. Jahrh. einerseits und bis in das erste Viertel des XVIII. Jahrh. andererseits eine fruchtbare Tätigkeit entfaltet haben durch die Ausführung zahlreicher Altäre, Epitaphien, Standfiguren usw., die manchen westfälischen Kirchen zu großem Schmucke gereichen, als zum Teil sehr beachtenswerte künstlerische Leistungen (gemäß der Abbildungen). Den Glanzpunkt der ersten Gruppe bildet der jüngere Gerhard, als Schüler seines älterenBruders Heinrich 1608 nach Münster übergesiedelt und hier von einem tüchtigen Stabe umgeben. — Die mit derselben nicht unmittelbar zusammenhängende jüngere Generation Gröninger wird hauptsächlich durch Johann Mauritz und seinen Sohn Johann Wilhelm vertreten, die im Rahmen des Barocks als tüchtige Künstler vielfach sich bewährt haben. Die Beschreibung und Würdigung der zahlreichen Werke bilden den Hauptinhalt der gründlichen grundlegenden Studien.

II. Die Beldensnyder, bislang kaum dem Namen nach bekannt, sind durch Henrick, der von zirka 1515 etwa 20 Jahre schuf, und durch Johann (von 1537—1562) vertreten. Ihre (zum Teil hier abgebildeten) mit wenigen Ausnahmen auf Münster beschränkten Werke, lassen sie als bedeutende Künstler erkennen, namentlich den ersteren als einen durchaus selbständigen dramatischen Plastiker, an den Johann angeknüpft hat, ohne ihn zu erreichen oder gar weiter zu entwickeln; letzterer ist der Schöpfer des 1870 bekanntlich abgebrochenen Lettners. Die Einführung dieser Bildhauer in die Kunstgeschichte und ihre Bewertung in deren Rahmen ist ein großes Verdienst.

III. Die mittelalterliche Malerei in Soest, eine hochbedeutsame Erscheinung in der Kunstgeschichte Deutschlands (etwa von 1200—1400) wird vom Verfasser in weitsichtiger und tiefgehender Behandlung benutzt, um über Ursprung und Entwicklung der romanischen Wand- und Tafelmalerei mit Einschluß ihrer Überleitung in die Gotik zu informieren. An die Stelle der malerischen Auffassung der Natur war die architektonische getreten, wie sie sich in Idensen (— 1140) und in St. Patroklus zu Soest (1166) geltend macht, um mit 1200 wieder an die malerisch byzantinischen Vorlagen anzuknüpfen (1200—1270). Diese überschwängliche Bewegung erleichterte den Eingang dem „gotischen Dekorationsstil", den der Verfasser, bei seiner Vorliebe für die Natur, wohl zu gering bewertet. In drei Teilen behandelt er dieses Thema, zuerst die Werke, an der Hand guter Abbildungen, beschreibend und dann ihre kunstgeschichtliche Bedeutung in großzügiger, das Gebiet vollkommen beherrschender Weise auseinandersetzend. Nachdem der I. Teil den romanischen Stil (XII. Jahrh.), der II. Teil den spätromanischen (XIII. Jahrh.) in Soest und den von ihm beeinflußten Orten angeführt hat, bildet den Schluß, der III. Teil „Übergang zur neueren Zeit", die gotische Malerei, namentlich Wildunger Altar, das Werk Meister Conrads von Soest aus 1404, also 22 Jahre vor dem Genter Altar.

Schnütgen.

---

Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern. Herausgegeben im Auftrage des Königl. Bayer. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten. II. Band. Regierungsbezirk Oberpfalz und Regensburg. Herausgegeben von Georg Hager. Verlag von R. Oldenbourg, München.

Von diesem II. Bande sind seit April 1906 7 Hefte erschienen, mit den Bezirksämtern:

1. Roding, VIII und 232 S. mit 11 Taf. und 200 Abb. im Text (Leinenband 8 Mk.).
2. Neunburg v. W., VI und 95 S. mit 2 Taf. und 99 Abb. (3.50 Mk.).
3. Waldmünchen, VI und 83 S. mit 1 Taf. und 65 Abb. (3.50 Mk.).
4. Parsberg, VI und 267 S. mit 13 Taf. und 209 Abb. (9 Mk.).
5. Burglengenfeld, VI und 167 S. 8 Taf. und 127 Abb. (7 Mk.).
6. Cham, VII und 159 S. mit 6 Taf. und 108 Abb. (7 Mk.).
7. Oberviechtach, V und 84 S. mit 6 Taf. und 73 Abb. (3.50 Mk.).

Jedes Heft hat eine geschichtliche Einleitung nebst Literaturverzeichnis und am Schluß eine geographische Karte, der eine sehr lehrreiche kunststatistische Übersicht mit dem Register vorhergeht; dazwischen sind, alphabetisch geordnet, die einzelnen Orte, ihre historische Entwicklung, unter Angabe der Literatur, aufgeführt, mit ihren Denkmälern, die beschrieben, zum Teil auch, und zwar recht gut, abgebildet werden. Hierbei kamen nun zunächst die öffentlichen Denkmäler, die kirchlichen wie die profanen, zur Geltung; in erster Linie die Bauwerke innerhalb der Grenze vom VI. Jahrh. bis zum Beginn des XIX. Jahrh., die auch für die beweglichen Gegenstände galten. Daß diese, wenn sie sich in öffentlichen Sammlungen oder im Privatbesitz befinden, nur im Falle besonderer lokaler oder typischer Bedeutung erwähnt werden, dürfte das Richtige treffen. Für diejenigen Gegenstände, für welche Abbildungen in der Größe der Texttafeln nicht ausreichen, sind große Lichtdrucktafeln in dem jedem Bande sich anschließenden Ergänzungsatlas vorgesehen.

Gemäß diesen, nebst mehrfachen sonstigen, jedem Hefte vorgedruckten „Grundsätzen" sind die einzelnen Hefte bearbeitet worden und zwar 1, 2, 6 u. 7 von Hager allein, 3 u. 5 gemeinsam mit Rich. Hoffmann, 4 von Fr. Herm. Hoffmann allein. Hierbei sind sie keiner Schwierigkeit aus dem Wege gegangen, weder hinsichtlich der urkundlichen und literarischen Prüfung, noch hinsichtlich der lokalen Untersuchung, so daß überall die möglichst knappe Beschreibung als das Ergebnis sorgsamster Analyse erscheint. Unter den Bauwerken ragen durch ihr Alter die zahlreichen Burgen und manche zumeist kleinere romanische und gotische Kirchen hervor, deren Ausstattung in der Regel der Rokoko erneuert hat. Freilich fehlt es auch nicht an spätgotischen Flügelaltären, die nebst den sehr häufig begegnenden Holzfiguren vielfache Beiträge liefern zur Kennzeichnung der spätmittelalterlichen bayerischen Plastik. — Bis in die romanische Periode reichen mehrere Taufsteine,

bis in die gotische viele Grabdenkmäler zurück. Nicht stark ist das Eisengewerk des Mittelalters, noch spärlicher die Goldschmiedekunst vertreten. — Durch den Reichtum der Denkmäler, der baulichen wie der plastischen übertrifft das Amt Rodin alle anderen, dank der berühmten Klosterkirchen Reichenbach (Benediktiner) und Waldenbach (Zisterzienser), denen aus ihrer Ursprungszeit im XII. Jahrh. das meiste Bauliche erhalten geblieben ist, aus den drei folgenden Jahrhunderten auch manches Ausstattungsstück.

Möge dem hochverdienten Leiter, zugleich bei weitem am meisten engagierten Mitarbeiter noch lange die Frische andauern, das musterhafte Inventarisationswerk, das den Stempel seines Geistes trägt, der Vollendung entgegenzuführen! Schnütgen.

---

De St. Nicolaaskerk von Jutfaas. Eine Dorfkirche als Bauwerk beschrieben durch Dr. H. J. A. M. Schaepman und im Hinblick auf Ausstattung und Verzierung des näheren erläutert durch G. W. van Heukelum, Pastor von Jutfaas.

Unter diesem Titel hat der den Lesern der Zeitschrift wohlbekannte Dechant der Utrechter St. Bernulphusgilde und Pfarrer von Jutfaas bei Utrecht, Mgr. van Heukelum, ein Büchlein herausgegeben, worin er seiner Gemeinde sowohl als allen Liebhabern und Ausübern kirchlicher Kunst das unter seiner Leitung errichtete und ausgestattete Gotteshaus eingehend beschreibt und erklärt.

Klar und einleuchtend setzt er die Grundsätze auseinander, die ihn beim Bau sowohl als bei der Möblierung und zuletzt bei der Krönung des Werkes, der so schwierigen Polychromie geleitet haben, die Frage der Orientierung, der Charakter und das richtige Maß der Altäre, der Kanzel, der Kommunionbank, des Triumphkreuzes, die Anlage der Orgelbühne mit der wundervollen alten Orgel. — Alles wird gründlich behandelt, mit der sachlichen Ruhe und Sicherheit, die ein fünfzigjähriges eifriges und liebevolles Studium dem Verfasser verliehen.

Daß eine große symbolische Idee dem Ganzen zugrunde liegt, brauchen wir nicht hervorzuheben; erwähnenswert aber ist, daß diese Idee eine Verkörperung gefunden, welche dem kunstgeübten Auge, das ja zunächst nicht die Idee, sondern Form und Farbe wahrnimmt, volle Befriedigung gewährt.

Das Büchlein ist gleichfalls das geistige Testament des Verfassers, der Rechenschaftsbericht über ein lebenlanges, ehrliches und eifriges Forschen, Suchen und Finden. Den Bestrebungen gegenüber, die mit dem Studium der Vergangenheit brechen wollen, die aus der bloßen Persönlichkeit des Künstlers das Neue, Niedagewesene, der Neuzeitentsprechende wollen hervorgehen lassen, hält er seine stets unerschütterte Überzeugung entgegen: die Überzeugung, daß er in jugendlicher Begeisterung den rechten Weg eingeschlagen, daß er im Alter Ursache hat, mit Befriedigung auf die durchmessene Strecke zurückzuschauen, daß er berechtigt ist, den Jüngern noch immer dieselbe Richtung als die richtige anzuweisen und zu empfehlen.

Düsseldorf. Tepe.

Kühlens Kunstverlag bietet eine größere Anzahl von Bildern, die zumeist auf die Übernahme der Manzschen Kupferstiche zurückzuführen und als Auferstehung trefflicher Blätter von Führich, Schraudolph, Steinle usw. warm zu begrüßen sind. — 1. Die 15 von Petrak gestochenen Kupferdrucke des innig empfundenen und sehr ansprechenden Führichschen Rosenkranzes erscheinen in der Begleitung von Gedichten des P. Fr. Esser unter dem Titel: „Die geistliche Rose" als ein schöner Querfolio-Leinenband, daher als ganz besonders empfehlenswertes Festgeschenk (Preis Mk. 20). 2. Der Prager Kreuzweg von Führich, in verschiedenen Dimensionen ($22 \times 14^1/_2$, Preis Mk. 2), verdient von neuem Beachtung, nicht minder sein Wiener Kreuzweg, der, von Kühlen koloriert, an die primitiven handgefärbten Holzschnitte erinnert (Preis Mk. 3). 3. Sehr verwandt ist der Kreuzweg Schraudolphs, der noch etwas figurenreicher und lebendiger ist (Preis Mk. 2). 4. Die sehr anmutige Komposition Führichs: Die klugen und törichten Jungfrauen, von Leudner gestochen, ($55 \times 70$, Preis Mk. 4) eignet sich sehr als Wandschmuck, noch mehr 5. die beiden lieblichen Steinleschen Zeichnungen: Maria im Rosengarten (gestochen von Keller, Preis Mk. 6) und Maria mit dem schlafenden Kinde (gestochen von Petrak, Preis Mk. 4). 7. Der Singersche Kupferstich nach Leonardo da Vincis Abendmahl, ein sehr kräftig gehaltenes Blatt (Preis Mk. 3.60), wird seine Anziehungskraft stets behaupten.

Zu diesen, durch die neue Erscheinungsform neu belebten Bildern treten zwei Serien farbiger Andachtsbildchen, Nr. $1057^1/_2$: die 7 Werke der leiblichen Barmherzigkeit und Rosenkranz — Serie II, anmutende Darstellungen von technischer Vollendung, aber etwas weicher Stimmung. H.

---

Neue Kommunionandenken bietet die Verlagsanstalt von Breer und Thiemann in Hamm (Westf.), indem sie von berühmten alten Gemälden farblose Reproduktionen veranstaltet. Diese sind sämtlich klar und gut im Ton und einige derselben auch warm zu empfehlen. Zunächst das Abendmahl von Leonardo da Vinci, das niemals des Eindruckes ermangelt, und Christus mit den Emmausjüngern von Tizian, wo die vorzügliche Tonstimmung den Mangel an Farbe nicht so sehr vermissen läßt. Stark macht sich dieser aber geltend bei dem sonst sehr erbaulichen Abendmahl von Fiesole. — Die Disputa von Raphael ist zu figurenreich und zu schwer verständlich, während das Emmausbild von Rubens das kindliche Empfinden nicht recht befriedigen dürfte, noch weniger sein Abendmahl, wenigstens nicht in dieser farblosen Art. — An sich ist der Gedanke, für diesen Zweck bei den alten Meistern Umschau zu halten, nicht unrichtig, die Auslese aber schwierig. Sie wird sich vornehmlich auf altdeutsche und flandrische Gemälde zu erstrecken haben, die zugleich hinsichtlich der nicht leicht auszuschaltenden Farbe den richtigen Weg zeigen. An diesen Darstellungen aber dürften Veränderungen, sogen. „Verbesserungen", unter keinen Umständen vorgenommen werden. H.



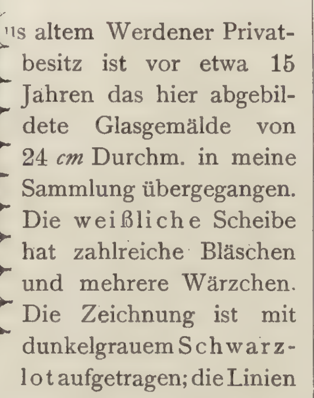



Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Spätgotisches Medaillon-Glasgemälde vom Niederrhein.

(Mit Abbildung, Tafel II.)



us altem Werdener Privatbesitz ist vor etwa 15 Jahren das hier abgebildete Glasgemälde von 24 *cm* Durchm. in meine Sammlung übergegangen. Die weißliche Scheibe hat zahlreiche Bläschen und mehrere Wärzchen. Die Zeichnung ist mit dunkelgrauem Schwarzlot aufgetragen; die Linien der Konturen, die tieferen Schatten im Mantel der Jungfrau und in dem anschließenden schweren Gefält, namentlich der Schlagschatten zu Füßen des Engels zeigen denselben, das Ganze beherrschenden und die Einheitlichkeit der Wirkung vorwiegend verursachenden Ton, mit dem die hellen Lichter vortrefflich kontrastieren. Die Karnationsteile haben eine etwas wärmere, entfernt ins Rötliche anklingende Färbung, die Lippen intensiv rotes Kolorit. Im übrigen wird die Scheibe, von den Eisenrotpartien oben links abgesehen, ausschließlich vom Silbergelb beherrscht. In den verschiedensten Nüancierungen vom hellsten Gelb bis zum satten Braun reichlichst vertreten, verleiht es dem anmutigen Medaillon neben dem Silberton, den dieses ausstrahlt, einen mannigfaltigen Goldschimmer. Ganz hell leuchten die quadratischen Fliesen des Fußbodens, ebenso die zarten, schwach konturierten Lilienstengel, wie die Haare der Jungfrau, deren Wellenzüge, durch Schwarzlot gebildet, vorzüglich wirken, ähnlich dem Lockenkopfe des Engels. In wärmerem Goldton ist der ganz schwach dessinierte Nimbus gehalten, ebenso der Schnitt des Buches, wie das Bortenwerk an den Gewändern und an der sonstigen Draperie. Noch etwas tiefer ist das Ornament an der Blumenvase gestimmt, sowie der rautenförmig gemusterte Innenbehang am Bett, von dem sich die Inschrifttafel durch ihre ganz lichte Goldfassung um so besser abhebt. Die oben schwebende Taube verdankt dem ganz hellen Kopfnimbus und der dunkleren, dazu strahlenförmigen Aureole ihren starken und doch durchaus harmonischen Eindruck, ähnlich den plastisch wirkenden Engelsflügeln. — Die Ziegelarchitektur, die als Abschlußmauer den Hintergrund bildet, ist durch die als schwaches, weil dünn aufgetragenes Eisenrot aufgeschmolzene Schicht bewirkt. Diese neue Schmelzfarbe taucht bekanntlich, als erster Emailton in der Glasmalerei, gegen Schluß des XV. Jahrh. auf, so daß das vorliegende Scheibchen zu den frühesten Vertretern dieser Technik zählen dürfte, die mit den bald ihr folgenden Skala von Blau, Grün, Violett der Glasmalerei des XVI. und XVII. Jahrh. einen ganz anderen Charakter verleiht, nicht nur im engeren Rahmen der Kabinettsbilder, sondern noch mehr auf dem weiteren Felde des Appreturverfahrens.

Die Heimat dieser Scheibe ist wohl am Niederrhein zu suchen, worauf die auf flandrischen Einfluß zurückzuführende Zeichnung bestimmt hinweist. Stark ist ihre Verwandtschaft mit dem (von Lützow: „Der deutsche Kupferstich und Holzschnitt" Seite 50 abgebildeten) Kupferstich der Verkündigung, dessen Chiffre F V B gewöhnlich als Franz von Bocholt gedeutet wird. Hier eine sehr ähnliche Anordnung des Interieurs und der beiden Figuren, die namentlich in der Faltengebung der reich flottierenden Gewänder manche Analogien zeigen, aber auch in den Bewegungen, dem Gesichtsausdruck, den Händen. Daß der Kupferstich einen etwas herberen, altertümlicheren Charakter hat, daß auf ihm die Schraffuren stärker vorwiegen, die Details mehr betont sind, liegt in der Verschiedenheit der Techniken begründet, wie in dem etwas späteren Ursprung der Scheibe. Dieselbe könnte auch unter dem Einflusse des Jan Joest von Kalkar entstanden sein, der für Werden einen, leider verloren gegangenen, Altar malte. Da auf diesen Altären die Verkündigungsszene mit Vorliebe dargestellt wurde, so mag eine solche einem Werdener Klosterbruder als unmittelbares Vorbild willkommen gewesen sein in einer Zeit, in der die Glasmalerei aus dem klösterlichen Kunstbetrieb noch nicht ganz verschwunden war.

Schnütgen.

## Zwei mittelalterliche Elfenbeinkämme.

(Mit 3 Abbildungen.)

aß Bischöfe und auch einfache Priester selbst oder durch einen Diener vor Beginn der Messe in der Sakristei mittels eines Elfenbeinkammes das Haar ordneten, war ein im Mittelalter weitverbreiteter Gebrauch. Derselbe läßt sich auf Grund der Monumente rückwärts bis zum VII. Jahrh. verfolgen, vorwärts reicht er nicht bloß, wie Otte annimmt, bis ins XIII. Jahrh.,[1]) sondern bis zum Ende des Mittelalters.[2]) Selbst das von Papst Urban VIII. († 1644) herausgegebene Pontificale Romanum, das noch heute zu Recht besteht, schreibt noch unter den zur Konsekration des Bischofs notwendigen Utensilien einen Elfenbeinkamm vor. Unter diesen Umständen ist es fast selbstverständlich, daß sich in Kirchenschätzen und Museen eine größere Anzahl Kämme erhalten hat, die ehedem jenem Zweck gedient haben. Ihrer Form nach gliedern sie sich in zwei ungleiche Gruppen, von denen die kleinere die Kämme mit einer, die größere die Kämme mit zwei Reihen Zähne umfaßt. Bei der letzteren Gruppe ist das Mittelstück meistens mit symbolischen, historischen oder religiösen Darstellungen verziert. Selbst manche Kämme mit mythologischen oder antiken Darstellungen haben gewiß im liturgischen Dienste Verwendung gefunden, wie der Kamm des hl. Ulrich zu Augsburg. Abzuweisen aber ist die Ansicht, als ob dieser und andere Kämme mit ähnlichen Verzierungen eigens für den liturgischen Dienst angefertigt worden wären. Sie dienten vielmehr ursprünglich profanen Zwecken und wurden erst später dem liturgischen Gebrauche überwiesen.[3]) Ebenso unzweifelhaft ist es aber auch, daß jener schöne Kamm, dem diese Zeilen zunächst gelten, von Anfang an als liturgisches Stück gedacht ist. Der Kamm des hl. Heribert im Kunstgewerbe-Museum zu Köln ist in der kunstgeschichtlichen Literatur kein Unbekannter. Bock hat ihn bereits vor zirka 50 Jahren besprochen und publiziert und andere haben diese Abbildung mit ihren Ungenauigkeiten und Ergänzungen wiederholt. Bei seiner häufigen Erwähnung in der kunstarchäologischen Literatur verdient er wohl eine genauere Reproduktion und Bestimmung nach Alter und Ursprung, als er bisher gefunden hat.

Der Kamm des hl. Heribert zeigt den selten vorkommenden Typus mit einer Zahnreihe in seiner schönsten Ausbildung. Den größten Teil nimmt die formvollendete Handhabe ein, welche eine lyraähnliche Gestalt hat; sie mißt in der Länge 14 *cm* bei einer Breite von 12 *cm*, während die Zähne — 55 an der Zahl — nur 5 *cm* lang sind. Die rechte Seite zeigt das Kreuzigungsbild, welches sehr geschickt in den als Handhabe dienenden Teil hineinkomponiert ist. Der Heiland, bärtig, ohne Krone, mit strähnigem, langem Haupthaar, hängt mit etwas nach rechts ausgebogenem Körper am Kreuze, die mit zwei Nägeln durchbohrten Füße ruhen auf einem dreieckigen Suppedaneum. Das Lendentuch ist geschürzt und hängt in gefällig wirkenden Falten herab, wie man es auf den Kruzifixbildern der ottonischen Zeit häufig sieht. Über seinem nimbierten Haupte liest man auf einer Tafel *JHS NAZAREN REX*. Daneben sind auf runden Scheiben die Bilder der Sonne mit Strahlenkrone und des Mondes mit Sichel angebracht. Unter dem Kreuz steht links Maria, mit Tunika, Mantel und Kopftuch bekleidet, die Hände schmerzerfüllt zu ihrem Sohne ausbreitend, auf den sie auch ihren kummervollen Blick richtet. Der Schmerz der Mutter kommt auch gut zum Ausdruck in der etwas vorgebeugten Haltung, die hier nicht, wie bei dem gegenüber befindlichen Johannes, durch den knapp bemessenen Raum veranlasst worden ist. Der Apostel, mit bloßen Füßen, trägt die traditionelle Gewandung; ein Zipfel des Palliums hängt über den linken Arm freischwebend herab. Da der Schnitzer den Apostel größer als Maria bildete — sein Haupt reicht bis zur Mitte des Querbalkens — so mußte er ihm wegen Raummangels eine stärker gebeugte Stellung geben, die etwas

[1]) Otte, »Kunst-Archäologie«, $\text{I}^{5}$, 367.

[2]) Über Gebrauch und Verbreitung des liturgischen Kammes vgl. meinen Aufsatz in: »Kunstfreund« (Innsbruck, 1905), S. 121 ff., wo auch eine Zusammenstellung der erhaltenen Kämme. Hinzuzufügen wäre ein Fragment in Essen; vgl Humann, »Münsterschatz in Essen« (1905), Taf. X.

[3]) Vgl. auch Braun, „Ein frühmittelalterlicher Elfenbeinkamm" in d. »Mitteilungen d. Germanischen Nationalmuseums« (1895) S. 83.

unnatürlich ausgefallen ist. Zwischen Maria und Johannes knien unmittelbar neben dem Kreuze links Longinus, rechts Stephaton mit Lanze und Schwamm, beide mit hochgeschürzter Tunika und Sagum bekleidet. Das Sagum ist in gefällige Falten gelegt, die Tunika des Stephaton unten ausgezackt. Einen Unterschied hat der Schnitzer auch in der Haar- und Barttracht gemacht. Während Stephaton perückenartiges, gestricheltes Haupthaar und glatten Bart trägt, ist das Haar des Longinus gelockt oder gekräuselt, der Bart in kurzen Strähnen gebildet, wie es auch später noch in der französischen Großplastik uns häufiger begegnet. Den seitlichen Abschluß dieser ganzen Gruppe bildet je ein Baum mit akanthusartigen Blättern. Darüber und neben den Sonnen- und Mondbildern ist eine achtblätterige, durchbrochene Verzierung in Form der Rose angebracht, über welcher auf jeder Seite ein Engel steht und sich mit dem Gestus und Ausdrucke des Schmerzes und der Verehrung tief zum Gekreuzigten herniederbeugt. In antiker Gewandung, mit bloßen Füßen, sind sie verhältnismäßig groß, ihre mächtigen Flügel ragen nach oben in das schön verzierte Laubwerk hinein, das an dem rechten Teile eine Beschädigung erlitten hat. Auch bei den Engeln hat der Schnitzer einen Unterschied in der Haartracht gemacht. Als Seitenabschluß des Kammes ist das Akanthusblatt benutzt, das sich auch auf den beiden dicken Eckzähnen fortsetzt. Die hier zum erstenmale abgebildete Rückseite zeigt das gleiche Blattmotiv. Mit kräftigen Stengeln und großzügigen Blättern ist die ganze Rückseite in schönster Weise ausgefüllt.

Was nun die Provenienz und das Alter des Kammes anlangt, so glaubte Bock, der ihn zuerst genauer beschrieb, es sei eine italienische Arbeit, und Erzbischof Heribert habe ihn auf einem seiner Züge aus Italien in die Heimat mitgebracht. Zu dieser Ansicht bestimmte ihn wohl nur der von der Tradition mit dem Kamme verknüpfte Name des großen Kölner Erzbischofes († 1021). Tatsächlich war damals wohl kaum ein italienischer Schnitzer befähigt, eine so feine Arbeit zu liefern. Wir haben hier also dieselbe Erscheinung, die auch einzelne andere Kämme ganz falsch datieren ließ, am auffallendsten den Kamm des hl. Lupus von Sens († 623), der in Wirklichkeit erst dem XII. Jahrh. angehört. Es ist nicht ausgeschlossen, vielmehr wahrscheinlich, daß auch Heribert sich unseres Kammes bediente, zumal er unter den Reliquien des Heiligen aufbewahrt wurde und von Deutz nach Köln herüberkam.[4])



Abbildung 1.

Bode und in Anschluß an ihn Fr. X. Kraus haben ihn der sächsischen Schule zugeschrieben, zu der nach letzterem auch die beiden Weihwassergefäße zu Aachen und Petersburg sowie der Deckel des Echternacher Kodex[5]) gehören. Indes auch in Sachsen dürfte der Ursprung unseres Monumentes wohl kaum zu suchen sein. Mit den „kräftigen ausdrucksvollen Gestalten, der energischen Wiedergabe des Vorwurfs, der ungesuchten Faltengebung“[6]) dieser Schule haben die Gestalten unserer Arbeit keine Ähnlichkeit. Sie bekunden eher das Gegenteil. Dieses Relief mutet uns fast an als

[4]) Gelenius, „De Coloniae magnitudine“ (1645) p. 383 spricht von einem Kamme Heriberts in der Pfarrkirche zu Deutz.

[5]) Über die Zuweisung dieser Arbeit an einem westdeutschen Schnitzer vgl. Vöge in »Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen«, (1899), Heft 2 (Sep.-Abd. S. 3).

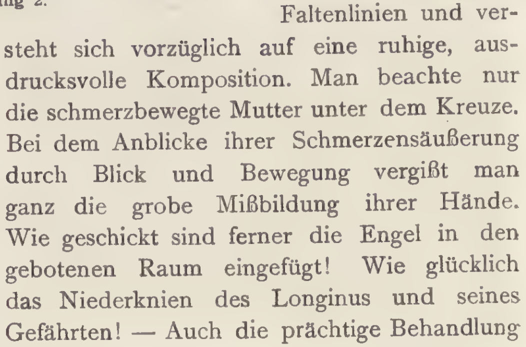
[6]) Bode, „Gesch. der deutschen Plastik“, S. 15. Kraus, „Gesch. der christl. Kunst“ II, 1, 38.

eine Erinnerung an die Antike: nicht nur die köstliche Blattverzierung und die Gewandung, auch die edle Haltung der dargestellten Personen, die guten Körperproportionen, das schwache Relief und besonders das sichere Raumgefühl lassen uns in dem Schnitzer einen bedeutenden Künstler erblicken, der zudem ein Meister der Technik ist und mit voller Sicherheit alle Einzelheiten wiederzugeben weiß.

Der Ursprung unserer Arbeit muß in einer der drei von Clemen näher umgrenzten französischen Schulen gesucht werden und es kann nicht zweifelhaft sein, daß sie in Metz entstanden ist. Clemen und Paul Weber haben eine größere Anzahl Elfenbeinwerke aus der Metzer Schule zusammengestellt, von denen einzelne eine große technische Fähigkeit ihres Urhebers zeigen. Zu dieser Schule gehört auch unzweifelhaft ein Elfenbeindeckel mit Kreuzigungsgruppe, womit unser Kamm unverkennbare Ähnlichkeit hat, wie bereits Molinier hervorgehoben hat.[7]) Wie Molinier, so hatte auch schon Westwood gesehen,[8]) daß der Kamm viel älter ist als der Heilige, dessen Name er trägt, und ihn deshalb dem IX. Jahrh. zugewiesen. Der in Frage stehende Elfenbeindeckel befindet sich auf Cod. 9383 in der Pariser Nationalbibliothek[9]) und gehört zu der bekannten von P. Weber gewürdigten Gruppe mit Ekklesia und Synagoge. Zwar ist die Darstellung hier eine viel reichere, auch die Stellung der Personen ist verschieden, was durch die Verschiedenheit des Vorwurfs bedingt ist,[10]) sonst aber zeigen beide Arbeiten denselben Schulcharakter. Wir sehen hier wie dort die gleiche sorgfältige Behandlung der Gewandung mit den ausgewählten, gleichmäßigen Falten, die gleiche Struktur des Haupthaares bei Christus und Johannes, bei Longinus und Stephaton, die gleiche Handbewegung der hl. Jungfrau, die gleiche stumpfe Behandlung der Extremitäten. Auf dem Kamm sind überhaupt die Extremitäten, namentlich die Hände, die schwächste Seite des Künstlers. Man sehe nur die Hände Mariens. Wie weit von der Wirklichkeit entfernt! Kaum daß ein Versuch gemacht ist, der Natur nahe zu kommen. Ferner hier wie dort dieselben vollen Gesichter mit der breiten, aber nicht unedlen Nase und den mandelförmigen Augen, endlich das gleiche dreiseitige Suppedaneum, auf dem die Füße Christi ruhen. Ein Unterschied ist allerdings vorhanden, der aber sehr zugunsten des Kammes ausfällt. Nicht nur beherrscht unser Schnitzer weit besser die Technik, er hat auch ein feineres Gefühl für elegante Faltenlinien und versteht sich vorzüglich auf eine ruhige, ausdrucksvolle Komposition. Man beachte nur die schmerzbewegte Mutter unter dem Kreuze. Bei dem Anblicke ihrer Schmerzensäußerung durch Blick und Bewegung vergißt man ganz die grobe Mißbildung ihrer Hände. Wie geschickt sind ferner die Engel in den gebotenen Raum eingefügt! Wie glücklich das Niederknien des Longinus und seines Gefährten! — Auch die prächtige Behandlung



Abbildung 2.



[7]) Molinier, »Ivoires« (1896) p. 1848.

[8]) Westwood, »Fictile Ivoires« (1876) p. 315.

[9]) Clemen, „Merowingische und karolingische Plastik" (in: »Bonner Jahrbücher«) 1892, schreibt ihn S. 126 der Metzer Schule zu.

[10]) Abb. bei Weber, „Geistliches Schauspiel" usw. (1894) Taf. III.

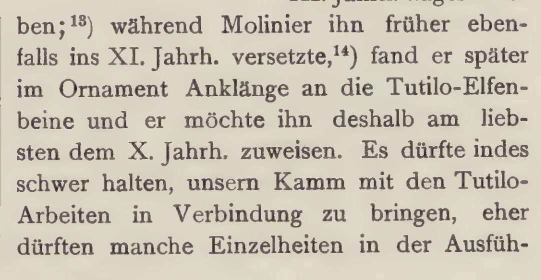
der Blattverzierung auf der Rückseite weist auf die Metzer Schule hin, die nach Swarzenski „eine Ausbildung des Pflanzenornamentes zu einer von aller äußerlichen tektonischen Gebundenheit an Initial- und Architekturformen losgelösten Freiheit und Selbständigkeit von hervorragender Schönheit" zeigt, wie sie „uns sonst nirgends begegnet".[11]) Ein so großzügiges, elegantes Ornament, wie auf unserm Kamme, wird man auf andern Arbeiten dieser Zeit kaum finden.

Alles in allem darf der Heribert-Kamm als eine vorzügliche Arbeit der Metzer Schule bezeichnet werden, die wir indes nicht mit Westwood in das IX., sondern um die Mitte des X. Jahrh. datieren und in die Nähe des Adalbero-Elfenbeins (942) im Städtischen Museum zu Metz rücken möchten.



Abbildung 3.

Weniger haben wir über den zweiten Elfenbeinkamm im Kölner Kunstgewerbe-Museum zu sagen. Wenngleich ohne religiöse Darstellungen dürfte doch auch er von vornherein für den liturgischen Dienst bestimmt gewesen sein. Er zeigt ebenfalls eine lyraähnliche Gestalt. Die 50 Zähne sind enger und feiner als bei dem Heribert-Kamme. Eigentümlich ist die Verzierung der tief eingeschnittenen Handhabe. Die beiden Hörner sind in geschickter Weise in den Vorderteil eines phantastischen Tieres umgestaltet, das vielleicht als ein Pegasus zu denken ist, wie Westwood annimmt. Die streifenförmige Verzierung am Halse wäre dann als Flügel zu deuten. Der Hals des Tieres ist mit einem Laubgewinde verziert, das aus einer Wurzel unterhalb des Vorderfußes hervorwächst. Den obern Abschluß der Stirn bildet ein zopfartiger Haarbüschel. Aus dem Maule kommt ein Stengel mit Vierblatt, das in ein lanzettförmiges Blatt übergeht. Der Raum zwischen den Beinen der beiden Tiere ist mit Ranken und Blättern ausgefüllt, die teilweise die Form des Weinlaubes haben. Der Schnitzer unterließ es nicht, auch hier seiner phantastischen Neigung Raum zu geben: gegenüber dem Kniegelenk des rechten Pferdebeines läßt er das Laub in einen grotesken Kopf übergehen. Was den Ort und die Zeit der Entstehung dieses Kammes anlangt, so meint Bock, daß „die Ornamente auf einen griechischen Ursprung hinweisen und von byzantinischen Elfenbeinschnitzern gegen Schluß des X. Jahrh. angefertigt worden sind",[12]) zu dieser Hypothese hauptsächlich durch den Umstand veranlaßt, daß der sog. Bartkamm Heinrichs I. im Zitter zu Quedlinburg dasselbe „byzantinisierende Fünfblatt" zeige. Westwood hat ihn als Kamm Heinrichs II. bezeichnet und dem XI. Jahrh. zugeschrieben;[13]) während Molinier ihn früher ebenfalls ins XI. Jahrh. versetzte,[14]) fand er später im Ornament Anklänge an die Tutilo-Elfenbeine und er möchte ihn deshalb am liebsten dem X. Jahrh. zuweisen. Es dürfte indes schwer halten, unsern Kamm mit den Tutilo-Arbeiten in Verbindung zu bringen, eher dürften manche Einzelheiten in der Ausfüh-



[11]) Vgl. Swarzenski, „Die karolingische Malerei und Plastik in Reims", in »Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen« XXIII (1902) 97.

[12]) „Das heilige Köln", z. Taf. XLIV.

[13]) Vgl. Westwood, a. a. O. S 316

[14]) Molinier, „Catalogue des Ivoires du Louvre" (1896) p. 52.

rung des Blattornamentes an byzantinischen Einfluß erinnern, während die phantastische Bildung der Tiere an orientalischen Einfluß denken läßt, dem auch das Weinlaub nicht widersprechen würde.[15]) Trotzdem halten wir den Kamm für eine deutsche Arbeit, die etwa um 1200 in Sachsen entstanden sein mag. Bekanntlich stand hier bereits in der Frühzeit der Ottonen und besonders seit dem Ende des XII. Jahrh. die Buchmalerei sowie auch die Plastik ganz unter dem Einflusse der byzantinischen Kunst.[16]) Wie Goldschmidt nachgewiesen, waren es gerade die byzantinischen Elfenbeinwerke, welche den Aufschwung der sächsischen Plastik hervorriefen.[17]) Welcher von den beiden genannten Perioden unser Kamm zugeschrieben werden muß, kann wohl nicht zweifelhaft sein. Ihn für die Frühzeit der Ottonen in Anspruch zu nehmen, geht nicht an; besonders vermag ich, wie gesagt, keine Anklänge an die Tutilo-Arbeiten zu entdecken. Für die sächsische Schule des XIII. Jahrh. scheint mir außer der ganzen Formation des in Zeichnung und Ausführung etwas flauen Blattornamentes speziell der groteske Kopf zu sprechen, eine Eigentümlichkeit, der wir gerade in der thüringisch-sächsischen Malerschule des XIII. Jahrh. begegnen.[18]) Auch jener Kodex, dessen Miniaturen am meisten von byzantinischen Elementen durchtränkt ist, das Evangeliar im Rathaus zu Goslar, zeigt diese Eigentümlichkeit. Allerdings steckt hier der Kopf graziös in einem Blatt wie in einer Kapuze,[19]) ein Motiv, das unser gröberer Schnitzer nicht nachgeahmt hat, wie denn unsere Arbeit überhaupt von der feinen, zarten Art der Byzantiner sehr verschieden ist.

Um schließlich auch über den Gebrauch des Kammes noch ein Wort beizufügen, so folgt aus der Annahme, er habe von vornherein liturgischen Zwecken gedient, doch keineswegs, daß er ursprünglich von einem Bischofe gebraucht worden ist. Es ist nämlich die irrtümliche Meinung abzuweisen, als ob nur der Bischof sich „bei der Konsekration nach der Salbung" eines Kammes bedient hätte; es gebrauchte ihn in gleicher Weise vor dem Anlegen der liturgischen Gewänder in der Sakristei der einfache Priester wie der Bischof, oder vielmehr letzterer ließ ihn durch seinen Kaplan oder einen Diakon handhaben, wie uns Durandus von Mende in Südfrankreich ausdrücklich bezeugt.[20]) Bischof Durandus († 1296) ist allerdings der einzige mittelalterliche Liturgiker, der von einem so ausgedehnten Gebrauche des Kammes spricht. Daraus darf man indes nicht folgern, es handle sich hier nur um einen provinziellen Usus Südfrankreichs; zahlreiche Angaben mittelalterlicher Schatzverzeichnisse lassen es nämlich unzweifelhaft erscheinen, daß auch die Priester anderer Länder sich des liturgischen Kammes bedienten. So lesen wir in dem Inventar der Kirche von Monza (1229) von drei Kämmen, in dem von Salisbury von fünf und in jenem von St. Paul in London von sechs. Das Inventar von Salisbury spricht außerdem von anderen Kämmen, die sich „an den Altären" befanden. Es hat also den Anschein, als ob dort zu jedem Altar ein Kamm gehört hätte. Gewöhnlicher war es jedenfalls, daß er, wie in St. Paul zu London, an dem sog. Ankleidetisch in der Sakristei zum allgemeinen Gebrauch aufgehängt war; auch in der Kathedrale zu Bayeux hing er mit einer silbernern Kette an dem Ankleidetisch.[21]) Damit ist wohl hinlänglich nachgewiesen, daß auch einfache Priester vor dem Anlegen der liturgischen Gewänder in der Sakristei den Kamm gebrauchten. Solch ein priesterlicher Kamm war wohl die schlichte Elfenbeinarbeit des Kölner Kunstgewerbemuseums.

St. Ludwig-Kolleg bei Harreveld (Holl.).
Beda Kleinschmidt O. F. M.

---

[15]) Strzygowski, „Hellenistische u. koptische Kunst in Alexandrien" (Wien 1902) p. 61 f.

[16]) Vgl. Haseloff in: »Kunstwerke aus Sachsen und Thüringen«, (Braunschweig 1904), S. 89 ff.

[17]) Goldschmidt, „Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur" (1902) S. 13 f.

[18]) Haseloff, „Eine thüringisch-sächsische Malerschule", Taf. IV.

[19]) Vgl. Dobbert, „Das Evangeliar zu Goslar", »Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen« (1898), Sonderabdr. S. 11.

[20]) Rationale l. 3 c. 3 (ed. Lugdun. 1515) fol. 36: Caligis et sandaliis impositis pontifex et sacerdos caput pectinat.

[21]) Fleury, »La Messe«, VIII, 173.

# Ein neues Glasgemälde in der St. Joseph-Kapelle des Domes zu Paderborn.

(Mit Abbildung.)



Nachdem der Dom zu Paderborn seine äußere Herstellung erfahren hatte, faßte sein Kapitel den Entschluß, auch im Innern für Restauration und Ergänzung Sorge zu tragen. Dieselbe wird erleichtert durch den glücklichen Umstand, daß ein gutes Stück der Inneneinrichtung erhalten geblieben ist, von der zwar nur weniges der Ursprungszeit, aber desto mehr dem XVII. und XVIII. Jahrh. angehört. Durch ihren Reichtum und ihre künstlerische Qualität verleiht diese dem Dom eine so glänzende dekorative Wirkung, wie nicht manche Domkirche sie aufweist. Am meisten kommt sie in den an die beiden Seitenschiffe sich anlehnenden Kapellenreihen zur Geltung, in denen die Ausstattung des XVII. Jahrh. den mannigfaltigsten Gefahren getrotzt hat, ohne besondere Einbuße zu erleiden. — Daß ihre Fenster den Schmuck der Glasmalerei entbehren, teilen sie mit denen des ganzen Domes, dessen Inneres daher im Langhause von einer Überfülle an Licht durchflutet wird.



Es stellte sich deshalb zunächst das Bedürfnis heraus, sämtliche Fenster des Domes mit Glasmalereien zu schmücken, auf die jetzt kaum noch eine Dorfkirche zu verzichten braucht. Für diesen Schmuck, für dessen Ausführung verschiedene Künstler und Anstalten — Mengelberg (Utrecht), Gassen & Blaschke (Düsseldorf), Jansen (Trier) — herangezogen wurden, fand zunächst mit Recht das Prinzip Aufnahme, daß durch ihn die Lichtwirkung nicht zu viel Beeinträchtigung erfahren dürfe, in ihm also die Grisailtönung vorwiegen müsse. In bezug auf den Stil wurde ebenso richtig betont, daß derselbe sich der Umgebung anzupassen habe, so daß die bunten Fenster der Seitenschiffe in den Formen des Überganges, die schlanken Fenster des Transeptes und Chores in denen der Frühgotik, die Fenster der Barockkapellen in diesen Formen zu halten seien.

Auf eine dieser letzteren Fenstergruppen, die durch Oidtmann in Linnich mit Glasmalereien versehen ist, möchte ich jetzt die

Aufmerksamkeit lenken, da ich Beifall zollen mußte ihrer ganzen Behandlungsart, insoweit sie mir durch die Photographie und deren sachverständige Erläuterung zur Kenntnis gebracht wurde.

Gemäß den mir vorliegenden gefälligen Notizen des Herrn Baumeisters Mündelein wurde diese (urkundlich bereits 1306 und 1403 erwähnte) Kapelle, die auf der Südseite die Reihe eröffnet, durch den Domherrn Mathias von Recke 1688 gründlich erneuert und (natürlich im Geiste seiner Zeit) ausgestattet, d. h. vornehmlich mit einem reichen Spätrenaissance-Portal versehen, dessen schmiedeeisernes Gitter die in Eisen ausgehauene bezw. ausgefeilte Majuskelinschrift trägt:

*Domine dilexi decorem domus tuae,*
*Et locum habitationis gloriae tuae,*

sowie mit einem holzgeschnitzten, in üppigem Dekor auch das Stifterwappen zeigenden Altaraufsatz. — Diese dreijochig angelegte, mit Pilastern, Rippen und Schlußsteinen geschmückte Kapelle war dem hl. Hippolytus geweiht, sollte aber jetzt den hl. Joseph als den Beschützer der Kirche, namentlich als den Beistand der christlichen Familie, besonders der arbeitenden Klasse, zugleich als den Fürbitter in der Sterbestunde zum Patron erhalten. — Das Glasgemälde hatte die Aufgabe, diese alte Erinnerung und neue Bestimmung sinnbildlich zum Ausdruck zu bringen. — Diese Aufgabe erscheint vortrefflich gelöst durch die sinnige Komposition, durch die geschickte Behandlung der architektonischen Fassung und Bekrönung, durch die, wie mir zuverlässig gemeldet wird, durchaus passende Farbenstimmung. — Die korrekten Formen der Spätrenaissance-Architektur, die mit außerordentlichem Geschick auf die beiden Seitenfenster im Sinn zusammenfassender Wirkung ausgedehnt sind, wahren wie den Zusammenhang der Gruppe, die durch die Dreiteiligkeit des Fensters wesentlich erschwert war, so die Einheitlichkeit der stilistischen Wirkung des Kapellenraumes. Um der Architektur ihre Schwere zu nehmen, mußte sie ganz licht, weiß-goldig gestimmt werden, und roter Damast war für ihre Bekrönung der dankbarste Hintergrund. — Nur spärlich hat in der Gruppe die Farbe Verwendung gefunden, die im ganzen beschränkt blieb auf die Heiligenscheine und auf einige Gewandpartien wie den tiefblauen, geblich gefütterten Mantel der Gottesmutter, die gelbe Tunika des Jesusknaben, den rotvioletten, von brauner Schürze bedeckten Leibrock des hl. Joseph, den damaszierten Orangemantel des Engels. Dem letzteren ist eine Funktion zugeteilt, die der ganzen Szene etwas sehr Sinniges und Idyllisches verleiht; der Engel zieht nämlich, während die Schwalben zum Nest heimfliegen, die Angelusglocke, auf deren Schall der hl. Joseph sein Werkzeug niedergelegt, seine Mütze abgenommen hat zu frommem Abendgebet. In dieses stimmt die neben ihm sitzende Gottesmutter ein, die, das Erbauungsbuch auf dem Schoße, den Blick ahnungsvoll weithin richtend, den mitbetenden Christusknaben zu sich herangezogen hat. Zu seinen Füßen liegt ein kleines Kreuz als das Denkzeichen seiner Bestimmung. Die durch ihre Neuheit frappante, aber dem altkirchlichen Bilderkreise mit seinen mancherlei naiven Anachrorismen konforme Szene, die als Feierabend bezeichnet werden darf, paßt vollkommen in das mehrfache Patronat, welches durch dieses neue Bild symbolisiert werden soll.

Die beiden Flankierfenster mit den Standfiguren des hl. Hippolytus und seines Täufers, des hl. Diakons Laurentius, ergänzen, auch in koloristischer Beziehung, die Mittelgruppe, mit ihr zu ästhetischer und erbaulicher Wirkung sich vereinend und einen schätzenswerten Beitrag liefernd zur Lösung der Frage, wie in den Kirchen späterer Stilarten der figürliche Fensterschmuck zu behandeln ist, für den es bekanntlich an alten Vorbildern fehlt.

---

Eine etwas andere Art der Behandlung hat Glasmaler W. H. Jansen von Trier auf der gegenüberliegenden Seite in der Kapelle versucht, die der allerheiligsten Dreifaltigkeit geweiht ist. Hier ist, gemäß einer mir vorliegenden Photographie die Einfassung viel ornamentaler und in früheren Renaissanceformen gehalten, mehr im Einklang mit den im Geist Dürers recht gut gezeichneten Figuren. Noch lichter scheint die Färbung, die dunklere Tönung fast ganz auf den Hintergrund beschränkt, wie bei der auf einer Zierarchitektur mit Wolkenbekrönung thronenden Trinität, bei den in schwerer Pilasterfassung sie flankierenden Standfiguren der beiden Apostelfürsten Petrus und Paulus. Schnütgen.

# Die Biblia Pauperum Weigel-Felix.



n einem englischen Privatdruck, der als „privately printed" im Superlativ zu bezeichnen ist, bespricht Campbell Dodgson eine Handschrift einer Biblia Pauperum, der er nach den früheren Besitzern T. O. Weigel und Eugen Felix in Leipzig den obigen Doppelnamen gibt.[1]) Von den 48 Zeichnungen der Handschrift sind drei in sehr guten Lichtdrucken beigegeben. Wie es scheint, so ist diese Schrift zur wissenschaftlichen Empfehlung des noch im Kunsthandel befindlichen Manuskriptes herausgegeben worden, um mit solcher Empfehlung einen hohen Preis zu erzielen. Dem Verfasser ist aber leider entgangen, daß der Kodex ganz vor kurzem erst von einem deutschen Gelehrten in einer sehr wichtigen Untersuchung behandelt wurde. Die Handschrift ist seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in deutschem Privatbesitz nachweisbar. Die Literatur über sie, die sich auf einen Zeitraum von mehr als fünfzig Jahren erstreckt, stelle ich hier kurz zusammen:

1. 1852 R. Weigel, Kunstlagerkatalog Nr. 19223. Unbekannter Meister aus der 2. Hälfte des XV. Jahrh. Die Biblia Pauperum, ein Bilderzyklus von 48 Zeichnungen auf 24 Pergamentblättern. 150 Taler.

Es wird an den Meister *b* × *S*, den man damals Barthel Schön und einen Bruder Martin Schongauers nannte, erinnert. Von R. Weigel kam die Handschrift in die Sammlung T. O. Weigel in Leipzig.

2. 1866 T. O. Weigel und Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst II Nr. 268 pag. 129.

Bilderhandschrift der Biblia Pauperum auf Pergament von 24 Blättern mit 48 Bildtafeln. 1460—1490. „Sie mag wohl von einem cölner oder niederländischen Künstler entworfen worden sein."

3. 1872 T. O. Weigel in Leipzig. Katalag frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigelschen Sammlung. (Auktionskatalog.) Seite 129 Nr. 268, Biblia Pauperum. Bilderhandschrift auf Pergament von 24 Blättern mit 48 Bildtafeln (1460—1490). Die Beschreibung ist ein Auszug aus dem großen Werke Weigel und Zestermann, also die gleiche Datierung und Zuweisung. Auf der Auktion für 620 Taler erworben von Eugen Felix, der die Handschrift aber noch bei Lebzeiten wieder verkaufte.

4. 1898 Ludwig Rosenthal in München. Katalog 100, Nr. 176 S. 33.

Biblia Pauperum. Précieux manuscrit du commencement du XVe siècle contenant 236 dessins à la plume 24 ff. sur vélin. 1800 Mk. (nach England verkauft).

5. 1903 W. L. Schreiber, Biblia Pauperum. Straßburg, Heitz führt in einem Verzeichnis der Armenbibeln unsere Handschrift in der Abteilung B. Handschriften mit ganzseitigen Bildern Typus V unter Nr. 20 auf. In der Datierung 1460—1680 ist Schreiber ersichtlich von T. O. Weigel abhängig.

6. 1905 August Schmarsow. Konrad Witz und die Biblia Pauperum. Repertorium XXVIII S. 340.

7. 1905 Alexander Schnütgen, Red. der Zeitschrift für christliche Kunst. XVIII S. 266.

8. 1907 Campbell Dodgson. The Weigel-Felix, Biblia Pauperum. London o. J. fol. Um die Mitte des XV. Jahrh.

Die Geschichte der Handschrift bis zu ihrem Verschwinden aus der Sammlung Felix war Schreiber und Schmarsow bekannt, ihr Wiederauftauchen im Katalog von Ludwig Rosenthal war beiden entgangen. Im ergänzenden Aufsatz der Zeitschrift für christliche Kunst wurde dann auch diese Notiz als Fund Paul Kristellers bekannt gegeben. Campbell Dodgson kennt zwar Schreiber und damit die von diesem zitierten R. Weigel, Weigel und Zestermann und T. O. Weigel, der Aufsatz von Schmarsow aber (und ebenso der von Schnütgen und die Notiz bei L. Rosenthal) war ihm nicht zu Gesicht gekommen. Schmarsows Aufsatz hat bei deutschen Kunsthistorikern berechtigtes Aufsehen erregt, ein lebhaftes Suchen nach der in England verschollenen Handschrift war die nächste Folge. Nun werden einige weitere Proben publiziert und der Herausgeber weiß nicht, daß die Handschrift in den beiden gelesensten deutschen Zeitschriften für Kunstgeschichte ausführlich behandelt und einem Künstler zugewiesen

[1]) The Weigel-Felix Biblia Pauperum. A Monograph by Campbell Dodgson, M A. Chiswick Press, London o. J. (1907) fol. mit 3 Lichtdrucken.

wurde, der gegenwärtig wie kein anderer im Mittelpunkt der wissenschaftlichen Erörterung steht. Das Vorkommnis ist um so schwerer zu begreifen, als der engliche Gelehrte, dem die neue Ausgabe zu danken ist, seinen großen Fleiß seit Jahren mit besten Erfolgen in den Dienst deutscher Kunst gestellt hat.

Die obige Zusammenstellung ist recht lehrreich für die Geschichte der Preise, die Datierung und kunsthistorische Zuweisung. 1852: 450 Mk., 1872: 1860 Mk., 1898: 1800 Mk. Wüßte man den Preis, der, wie ich höre, ganz kürzlich von einem ausländischen Sammler bezahlt wurde, so würde gewiß eine sehr erstaunliche und erhebliche Steigerung seit 1898 zu konstatieren sein. R. Weigel, T. O. Weigel und Schreiber datieren die Handschrift mit geringer Abweichung untereinander in die 2. Hälfte des XV. Jahrh., Ludwig Rosenthal in den Anfang des XV. Jahrh., Schmarsow um 1440, Campbell Dodgson um die Mitte des XV. Jahrh. R. Weigel sucht den Künstler der Zeichnungen in der Nähe von Schongauer, T. O. Weigel in Köln oder den Niederlanden, Schmarsow nennt Konrad Witz, Rosenthal, Schreiber und Campbell Dodgson machen überhaupt keinen Versuch die Zeichnungen zu lokalisieren. Von Schreiber, der nicht das Original, sondern nur die wenigen unvollkommenen Abbildungen kannte, war das nicht zu erwarten, Campbell Dodgson aber, dem das Original zu bequemem Studium zur Verfügung stand, war eigentlich zu einer Äußerung verpflichtet.

T. O. Weigel hat in seinen Anfängen der Druckerkunst a. a. O. eine ausführliche Beschreibung der 48 Bilder der Handschrift gegeben, aber keine Proben der Über- und Unterschriften beigefügt. Er sagt nur (Seite 130): der begleitende Text ist in oberdeutscher Sprache. Die Weigelsche Beschreibung hat Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst wieder abgedruckt. Campbell Dodgson hat ein neues Verzeichnis bearbeitet, dem wenigstens die ersten Worte der Überschriften zur Hauptdarstellung beigefügt sind. Soweit sich an den drei von Campbell Dodgson gegebenen Abbildungen die Wiedergabe des Textes kontrollieren lässt, ist sie nicht diplomatisch genau.

An Abbildungen von Bildern der Handschrift (nach der oberen Hauptdarstellung bezeichnet) sind bekannt:

1. Die Dornenkrönung. Nur der Teil des Blattes mit dieser Darstellung ohne Text in R. Weigels Kunstlagerkatalog 1852 Seite 94. Nr. 28 der T. O. Weigelschen Beschreibung. Originalgröße.

2. Die Krönung Mariä. Die ganze Seite aber ohne Text. Lithographie nach einer Pause. J. O. Weigel und Zestermann a. a. O. pag 128. Nr. 47 der Beschreibung. Originalgröße.

3. Christus vor Pilatus. Die ganze Seite mit Text. L. Rosenthal Katalog 100 Seite 32. Nr. 25 der Beschreibung. Verkleinert.

4. Die Anbetung der Könige. Lichtdruck der ganzen Seite mit Text. Campbell Dodgson nach Seite 12. Nr. 3 der Beschreibung. Originalgröße.

5. Die Kreuztragung, (wie 4). Campbell Dodgson nach Seite 16. Nr. 29 der Beschreibung. Originalgröße.

6. Die Kreuzigung, (wie 4). Campbell Dodgson vor Seite 17. Nr. 33 der Beschreibung. Originalgröße.

Eine reduzierte Abbildung der Dornenkrönung 2 (47) nach T. O. Weigel bei Schreiber Seite 27. Schmarsow kannte hiervon nur 1 und 2 (28 und 47), von denen er (Repertorium XXVIII Seite 344 und 347) verkleinerte Abbildungen bringt. Eine etwas größere Abbildung von 2 (47) findet sich auch in der Zeitschrift für christliche Kunst XVIII Seite 266. Brauchbare Reproduktionen, die ein Urteil über Stil und Herkunft der Zeichnungen gestatten, sind nur die drei Lichtdrucke in Campbell Dodgsons Schrift. Es ist im höchsten Grad bewundernswert, was Schmarsow aus den beiden ihm bekannten Abbildungen herausliest. Nur hat er, was er freilich nicht kontrollieren konnte, T. O. Weigels Angabe über die oberdeutsche Form der Beischriften zu gläubig hingenommen und sich dadurch wohl auch in der Zuweisung der Zeichnungen an Witz beeinflussen lassen. Eine weitere auf den Text bezügliche Bemerkung T. O. Weigels hätte zur Vorsicht mahnen sollen. Nämlich die Bemerkung auf Seite 130: „Der Raum unter den Bildern ist leer geblieben, ausgenommen auf den Seiten 2, 3 und 4 auf denen er von viel neuerer Hand mit aszetischem Text ausgefüllt worden ist". Campbell Dodgson übernimmt diese Notiz in wörtlicher Übersetzung (Seite 11 „filled witte texts of a devotional character written by a very much later

hand". Bei der Wiedergabe von Seite 3 ist aber dieser spätere Text leider nicht mit abgebildet worden. Über das Alter der eigentlichen Über- und Unterschriften äußert sich T. O. Weigel nicht, er mochte sie wohl für gleichzeitig halten. Campbell Dodgson sagt darüber: „The inscriptions properly belonging to the drawings are not contemporary with the latter, but considerably later. They are written in normal South German dialect, with somewhat antiquated orthography, and may belong to the sixteenth or, at latest, the sevententh century". Vom englischen Gelehrten ist natürlich eine genaue Kenntnis der deutschen Schrift in den späteren Jahrhunderten nicht zu erwarten. Der deutsche aber wird in den Beischriften mit Sicherheit die Schrift erkennen, die seine Landsleute zu der Zeit schrieben, als Goethe jung war. Der Text dieser Handschrift ist zweifellos in der zweiten Hälfte, wenn nicht am Ende des XVIII. Jahrh. geschrieben.

Auf der Rosenthahlschen Illustration ist wegen der starken Verkleinerung der Text nicht zu entziffern, auch die Lesung der Schrift auf den englischen Lichtdrucken ist schwierig. Ich kann den Verdacht nicht unterdrücken, daß der Schreiber des XVIII. Jahrh., der, wie ich weiter unten glaubhaft zu machen versuche, ein Abschreiber ist, an unleserlichen Stellen die Buchstaben nachgemalt hat. Ich gebe die Beischriften des zweiten Lichtdrucks von Campbell Dogdson (Nr. 29), mit der Kreuztragung als Hauptdarstellung.

Über der Kreuztragung: *Aufsfierung defs Herren zum Creutz.* Unter der Kreuztragung: *Figuren.* Zu den beiden Seiten je zwei Prophetenköpfe mit Schriftbändern. Links oben: *factus est principatus super humerum eius. Sein Herrschafft ist Im auf seine schulter gelegt Esai. 9.* Links unten: *Der Dochter Sion, geht all ir Zierd vnd Herrligecheit . . Threni 1.*

Rechts oben: *warlich, er hat unsere kranckheiten auf sich genom̄en, vnd er selbst hat vnsere schmertzen getragen. Esaiae am 53.*

Rechts unten: *Susceperunt me sicut leo paratus ad praedam. Sy haben mich hergenommen wie ein löw d defs raubs begierig ist. Ps. 16.*

Unter der untern Darstellung links: *Abraham fiert seinen sohn dahin zu opfern, der tregt sein eigen Holtz, darauf er dz brandopfer werden sollen. Gen. 22.*

Unter der untern Darstellung rechts: *Die wittfrau zu Zarpath ud Sarepta, sprach zum Propheten Helia: Sihe, Ich hab mir Holtz aufgesamlet. Vnd geh hin mir vnd meinem Son zu kochen, dz wir essen und sterben. 3 Reg. 17.*

Meine Lesung ist zuverlässig, bis auf das letzte Wort auf der unteren Prophetenrolle der linken Seite (nach Herrlichkeit), das ich nicht entziffern konnte. Es ist kein wörtliches Zitat aus dem 1. Kapitel der Klagelieder des Jeremias. Die mitgeteilte Schriftprobe genügt aber, um einmal erkennen zu lassen, daß Orthographie und Wortformen nicht durchweg die üblichen des XV. Jahrh. sind, der Abschreiber hat hier offenbar nach dem Gebrauch seiner Zeit modernisiert. Dann aber wird man in der Schrift nirgends sichere Merkmale eines bestimmten deutschen Dialektes erkennen können. Es war also weder Weigel berechtigt, die Beischriften für oberdeutsch zu erklären, noch Campbell Dodgson sie für „written in normal South German dialect" auszugeben. Selbst wenn der Dialekt bestimmbar wäre, so bliebe das für die Herkunft der Zeichnungen belanglos, ob nun der Text nach Campell Dodgson im XVI. oder XVII., ober ob er meiner Meinung nach im XVIII. Jahrh. geschrieben ist. Jedenfalls ist er spätere Zutat, nach Campbell Dodgsons Meinung später als die Zeichnungen, nach meiner Meinung später als die Kompositionen. Denn ich halte die Zeichnungen nicht für Originale, sondern für Kopien. Es ist gewiß waghalsig, ohne Kenntnis des Originals diese Behauptung aufzustellen. Aber schon die Nachbildungen geben auf die Frage ob Original oder Kopie eine so deutliche Antwort, daß die gewonnene Meinung vor dem Original sicher nicht zu ändern ist. Die Kompositionen sind nicht nur von großer Schönheit, sondern auch mit solcher Sicherheit, so eindringlicher Kraft entworfen, wie wenige deutsche Werke dieser Zeit. Die Darstellungen haben keineswegs den Charakter von Illustrationen, sie sind des literarischen Ursprungs völlig entkleidet, Handlung und Empfindung der Personen ist immer ganz deutlich, so daß es der Erklärung Worte gar nicht bedarf. Ich verweise auf die beiden Bilder: Auszug Abrahams zum Opfer und die Opferszene. Bei weiterer Prüfung wächst

die Schätzung, so daß Schmarsow gut zu verstehen ist, wenn er den Erfinder unter den ganz großen Künstlern sucht. Wenn Campbell Dodgson ihn nicht „among the great artists of his time“ stellen will, so kann sich die abgünstige Meinung nur auf den Zeichner nicht auf den Erfinder beziehen. Denn die Zeichnung ist allenthalben unvollkommen und unzulänglich. Der Unterschied zwischen Erfindung und Ausführung ist so bedeutend und in die Augen springend, daß unmöglich beides von derselben Persönlichkeit herrühren kann. Wer diese Szenen zu erfinden vermochte, der beherrschte auch die künstlerischen Ausdrucksmittel besser. Die Kennzeichen der Kopien haften den Zeichnungen unverkennbar an ich mache auf die Hände aufmerksam, die ungeschickt nachgezogen sind, bei der Anbetung der Könige ist die Hand des Einen der die Krone abnimmt, arg mißglückt. Die Köpfe der Propheten sind ausdruckslos, die Münder wie schief gestellte Knopflöcher gebildet. Bei der Kreuztragung gibt der rechte Fuß Christi, der offenbar in flüchtigem Strich kopiert wurde, eine Vorstellung von der Unfähigkeit des Zeichners. Die Architekturen im Hintergrund sind mit der ängstlichen Genauigkeit, mit der Kopisten Nebendinge abzeichnen, gegeben worden. Der bei diesen Zeichnungen die Feder führte, war kein großer und kein kleiner Künstler, sondern ein Stümper. Wie müssen die Originale beschaffen gewesen sein, wenn sie in diesen mangelhaften Kopien noch einen so starken Eindruck machen. Wann die Kopien entstanden sind, vermag ich nach den wenigen mir bekannten Reproduktionen nicht zu sagen. Es spricht manches für das XV. Jahrh., es spricht aber auch nichts gegen eine spätere Entstehung, selbst nicht gegen eine aus der Zeit der Beischriften. Sind die Kopien auch künstlerisch geringwertig, so geben sie die Originale doch offenbar in genau nachgezogenen Linien wieder, so daß sich aus ihnen Eigenschaften der Originale erkennen lassen. Auch über Zeit und Herkunft der Originale geben die Kopien einigen, wenn auch nicht sichern Aufschluß. Die Datierung von Campbell Dodgson um die Mitte des XV. Jahrh. und die von Schmarsow Konrad Witz, also um 1440 stimmen beinahe überein. Ich möchte der etwas früheren Datierung von Schmarsow folgen und die Entstehung des Originals vor die Mitte des XV. Jahrh. ansetzen.

Der Zuweisung an Konrad Witz kann ich nicht beipflichten, um so weniger, als ein Hauptargument, der oberdeutsche Dialekt des Textes, fortfällt. In einzelnen Zügen stimmen die Bilder der Biblia Pauperum mit den Gemälden des Basler Meisters freilich überein: in den gedrungenen Gestalten, den eindringlichen Gesten der großen Hände (König David und Melchisedek auf den Bildern in Basel, Basler Festschrift Tafel 24 und 26 zu vergleichen mit David und Salomon der Illustration Nr. 3 der Handschrift, mit Abraham und Elias der Illustration Nr. 16 und mit dem Moses der Illustration Nr. 33), selbst in einzelnen Gewandmotiven (der Priester des alten Bundes auf dem Basler Bild, Festschrift 30 und die Königin von Saba auf dem Illustration Nr. 3). Aber ähnliche Gestalten, Hände und Gewänder finden sich auch auf andern gemalten, gezeichneten und plastischen Werken des XV. Jahrh. Das unsern Zeichnungen und den Basler Bildern Gemeinsame ist keineswegs Witzisches Eigentum, nicht einmal ausschließliches Kennzeichen der oberdeutschen Schule. Die Anbetung der Könige auf Illustration Nr. 3 kann mit einem Bilde gleicher Darstellung des Witz in Genf (Festschrift Tafel 20) verglichen werden. Das ist doch ein ganz anderer Stil und eine ganz andere Auffassung. Um den erkennbaren Unterschied ganz trivial zu sagen: Witz geht eigene Wege, der Zeichner gibt die geläufige Komposition. Schmarsow, dessen Zuweisung ja viel Lockendes, namentlich durch die gewinnende Art der Begründung hat, legt (Repertorium 344) Gewicht auf die Zusammenfassung der Kompositionen in eine durch festes Rahmenwerk geteilte Fläche, die an den Aufbau des Witzschen Altars erinnert. Nun sind wir aber über die Art, wie die einzelne jetzt verstreuten Tafeln des Basler Altars zusammengesetzt waren, nicht unterrichtet. Die Vereinigung aber einer Szene des Neuen Testamentes mit zwei Szenen des Alten Testamentes und vier Propheten auf einer Seite findet sich schon in Archetypus der Biblia Pauperum. Die Illustrationen in Schreibers Buch Biblia Pauperum unterrichten vortrefflich über die Entwicklung der Bilder und ihrer Zusammenstellung seit dem XIV. Jahrh. Die neutestamentliche Hauptszene wird immer durch die Stellung in der Mitte, durch Umschließung durch einen Kreis hervorgehoben. In unserer Handschrift ist die Unterordnung

der beiden alttestamentlichen Darstellungen unter die Hauptszene allerdings besonders stark betont; ähnlich, nur ist die Hauptszene mit den Propheten zur Seite in der unteren Reihe, die Nebenszenen in der oberen, findet sich diese Anordnung schon in Handschriften in München und Gotha (Schreiber 16, 17, 18), die sicher alle früher entstanden sind, als unser Manuskript. Die Umkehrung, also Hauptszene und Propheten oben, die Nebenszenen unten, hat ganz übereinstimmend mit der Weigel-Felix eine Münchener Handschrift, die aus Salzburg stammt (Schreiber 19). Weigel-Felix und diese Münchener sind etwa gleichzeitig, welche früher ist, vermag ich nicht zu entscheiden. Es soll aber gern zugegeben werden, daß in der Anordnung der Szenen die Weigel-Felix einen Fortschritt und einen künstlerischen Höhepunkt bezeichnet. Nichts aber berechtigt dazu, diesen Schritt Konrad Witz zuzuschreiben. Die Betrachtung der Armenbibeln von den ältesten Handschriften an zeigt eine stetige gleichmäßige Entwicklung in der äußeren Anordnung der Szenen, der Weg vom letzten Vorläufer zur Weigel-Felix war nicht besonders weit und kühn, daß ihn nur ein großer Künstler finden konnte. Auch einem kleinen konnte das wohl glücken. Sicher aber besitzen wir in der Weigel-Felix das edelste und beste Beispiel der Biblia Pauperum, wenn auch leider nur in einer Kopie. Wer für die Handschrift eine Heimat sucht, wird sie da allein finden, wo der niederländische Einfluß sich nicht unmittelbar geltend macht, östlich des Rheins. Die Gegend, in der das Original entstanden sein könnte, vermag ich wenigstens nicht genauer als östliches Süddeutschland zu bezeichnen.

Berlin. Jaro Springer.

---

# Bücherschau.

**Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik von Joseph Braun S. J.** Mit 316 Abbildungen. Herder, Freiburg 1907. (Preis 30.— Mk.)

Seit dem Jahre 1859, in dem von der »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bocks der I. Band erschien, hat es an vereinzelten Veröffentlichungen auf diesem mancherlei Kenntnisse erfordernden Gebiete nicht gefehlt, wohl aber an einer zusammenfassenden Bearbeitung des der Ergänzung trotz allen Zuwachses immer noch sehr bedürftigen Materials. Längst hatte P. Braun sie vorbereitet, dessen „Geschichte der priesterlichen Gewänder des Abendlandes" bereits in Bd. X Sp. 351, dessen „Geschichte der pontifikalen Gewänder" im folgenden Bande Sp. 348 dieser Zeitschrift besprochen wurde, der bevorzugten Sammelstätte mancher seiner bezüglichen Beiträge. — Als die reife Frucht dieser unermüdlich auf langen Reisen in den Bibliotheken, Archiven, Paramentenkammern unter Zuhülfenahme des Zeichenstiftes und des Apparates gepflegten Studien, wie sie fast nur ein Ordensmann anzustellen vermag, erscheint das vorliegende, 800 Seiten umfassende Buch. Es behandelt sämtliche kirchlichen Gewänder nach allen für sie in Frage kommenden Gesichtspunkten, also nach ihrer Entstehung und Umgestaltung, hinsichtlich ihrer Stoffe, ihrer Formen, ihrer Verzierungen, hinsichtlich der Art, wie sie getragen, der sinnbildlichen Deutungen, die an sie geknüpft wurden. — Nicht auf die Gewänder des Abendlandes beschränkt sich die Untersuchung, so sehr diese natürlich im Vordergrunde stehen; auch die morgenländischen Riten kommen mit ihren Kultkleidern zur Geltung, die von der Forschung bislang arg vernachlässigt wurden. Hierbei sind die schon von Bock herangezogenen alten Schatzverzeichnisse in solchem Umfange ausgebeutet, daß deren örtliche Zusammenstellung fünf volle Seiten beansprucht. Noch mehr sind die erhaltenen Gewänder selbst berücksichtigt, von denen kaum ein Exemplar hervorragender Charakteristik dem Verfasser entgangen sein mag. Viele derselben hat er erst entdeckt, durch eigene Aufnahmen in den Bilderschatz eingeführt, und vorzüglich hat er an ihnen den ganzen Werdegang illustriert, immer auch die praktischen Gesichtspunkte betonend und damit die Lehren, die für die Paramentik als überaus wichtige liturgische Kunstleistung sich ergeben. — Das an Reichtum und Lehrhaftigkeit des Inhalts kaum zu übertreffende, durchaus objektiv und maßvoll gehaltene, daher überaus lehrreiche Buch zerfällt in 5 Abschnitte, in denen die (6) „liturgischen Untergewänder", die (3) „Obergewänder", die „liturgischen Bekleidungsstücke der Hände, der Füße und des Kopfes", die (4) „Insignien", endlich „Symbolik, Farbe und Segnung" der liturgischen Gewänder behandelt werden. „Die liturgische Gewandung in ihrer Gesamtentwicklung" faßt als Schlußabschnitt den gesamten Prozeß bis in die Neuzeit zu großartigem Überblick zusammen. — Die umfänglichen Register erhöhen wesentlich die Brauchbarkeit des ohnehin schon durch seine stoffliche Anordnung und Typenverwendung ungemein übersichtlich sich darstellenden Buches, welches als eine wahre Fundgrube für liturgische, kunstgeschichtliche, archäologische Studien von großem Einflusse sein kann und hoffentlich wird auf den ferneren Ausbau dieses wichtigen Gebietes, in das auch noch weitere Bekleidungsmittel, wie Antependien und sonstige Textilien, z. B. Fahnen, Baldachine, Behänge, Teppiche etc. hineingezogen werden können, abgesehen von den

Stoffen selber, ihrer technischen und historischen Entwicklung, die auf dem besten Wege ist, zu einem eigenen großen Forschungsgebiete sich auszuwachsen.

Schnütgen.

Der Elefantenstoff aus dem Reliquienschrein Karls des Großen im Münster zu Aachen. Sonderabdruck aus: Die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. Verlag von E. Wasmuth. (Preis 50.— Mk.)

Um dem so schnell zu großer Berühmtheit gelangten und sagenumwobenen, im IX. Hefte der Berliner Gewebesammlung (gemäß Referat in Nr. XIX Sp. 379 dieser Zeitschr.) abgebildeten Elefantenstoff leichtere Verbreitung zu verschaffen, hat der Verleger von demselben eine aparte Veröffentlichung veranstaltet in besonderer Mappe mit einer farbigen Doppel- und einfachen Lichtdrucktafel, die ein mit 4 Illustrationen versehener, 7 Quartseiten umfassender Text von Julius Lessing begleitet. Dieser läßt es unentschieden, ob das kostbare Gewebe mit dem Todesjahre des großen Kaisers 814, oder mit dem Eröffnungsjahr seines Grabes 1000 in Verbindung zu bringen sei, ist aber geneigt, den früheren Termin anzunehmen auf Grund der Verwandtschaft mit einer sassanidischen Felsenskulptur und einem ähnlichen Medaillonsstoff in der Berliner Sammlung, der hier abgebildet ist. Volle Gewißheit über die Ursprungszeit wird wohl erst die Feststellung der beiden in der ebenfalls abbildlich wiedergegebenen eingewebten Borteninschrift neuerdings entzifferten byzantinischen Beamten Epimachos und Petros verschaffen, deren zuverlässige Aufspürung daher höchst wünschenswert ist. Die dritte Abbildung eines byzantinischen Würdenträgers in seinem mit drei großen Bestienkreisen gemusterten Mantel vervollständigt den hier beigegebenen Lehrapparat. — Da, wie bereits in der früheren Besprechung rühmend hervorgehoben wurde, die zeichnerische und farbliche Wiedergabe des Gewebes mit Einschluß der Veränderungen, die es durch Verbleichungen und leichte Chiffonierungen erfahren hat, nicht das Geringste zu wünschen übrig läßt, also vom Original ein vollkommen treues Abbild geboten ist, im krassesten Unterschied von der farbigen Reproduktion in den „Mélanges" von 1851, so darf allen, die von dem berühmten Elefantenstoff eine zuverlässige Vorstellung gewinnen und bewahren wollen, die Anschaffung dieses Sonderabdruckes bestens empfohlen werden. Schnütgen.

Das deutsche Rathaus der Renaissance von August Griesebach. Mit 50 Abbildungen. — Edm. Meyer in Berlin 1907. (Preis Mk. 6).

Das lange vernachlässigte deutsche Rathaus tritt neuerdings in den Vordergrund der Untersuchung, die es reichlich verdient. — Handelte es sich bei Stiehl. Das deutsche Rathaus im Mittelalter (vielmehr bis gegen Schluß des XVI. Jahrh., vergl. diese Zeitschrift Bd. XVIII Sp. 276/277), hauptsächlich um die Verschiedenheit der Grundrisse nach Maßgabe der verschiedenen Stadtverfassungen, so steht im vorliegenden Falle der kunstgeschichtliche Zweck im Vordergrunde, also die Untersuchung, wie während der Renaissance (etwa von 1525—1625) das deutsche Rathaus im Grundriß, namentlich aber in der Fassaden-Komposition sich entwickelt hat. — In der Einleitung wird „die Bedeutung des Rathauses im Stadtbild" dargelegt, in einer gewissen Übereinstimmung ein vortreffliches System! — Dann werden 57 Rathäuser in Süddeutschland und Norddeutschland beschrieben, zumeist im Anschlusse an die 49 Federzeichnungen, die sich auf 30 teils in der Fassade, teils in der Gruppierung gebotene Denkmäler beziehen. Aus dieser Beschreibung werden die kunstgeschichtlichen Folgerungen für „die allgemeine Entwicklung des Rathauses" gezogen, hauptsächlich hinsichtlich der Fassade (in der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance), aber auch bezüglich der Grundrisse, deren 3 auch abbildlich mitgeteilt werden. — Die ernste gründliche Arbeit ist eine wesentliche Bereicherung der kunstgeschichtlichen Literatur. S.

Martin Schongauer als Kupferstecher von Hans Wendland. Mit 23 Abbildungen. — Edm. Meyer in Berlin 1907. (Preis Mk. 6).

Dem Verfasser ist es nicht um die Gemälde des Meisters zu tun, von denen er nur das in der Sakristei zu Colmar für authentisch hält, auch nicht um seine Zeichnungen, die vielfach strittig sind, sondern um die zweifellosen Kupferstiche, die er wegen ihrer schönen Linien und doch malerischen Wirkung mit Recht sehr hoch bewertet. Weil von ihrer richtigen Chronologie und Datierung für das Lebens- und Entwicklungsbild des Meisters, (der bei seinem frühen Tod, nicht viel mehr als 2 Jahrzehnte geschafft haben kann), zuverlässige Anhaltspunkte zu erwarten sind, geht der Verfasser ernst an die Arbeit. Wie seine 115 (am Schluß aufgezählten) Kupferstiche, von denen er 31 abbildet, zu datieren sind, sucht der Verfasser zunächst durch deren Analyse zu ermitteln, die mit großem Scharfsinn bis in die kleinsten Einzelheiten vorgenommen ist. Die Schlüsse aus derselben zieht die Darstellung, die an die Jugendwerke, die „Werke im werdenden, im feinen, im reinen, im großen Stil" anschließt, um mit den Ornamentstichen zu schliessen. — Als die Frucht dieser sowie weiterer mehr urkundlicher Forschungen über die Datierung ergibt sich das chronologische Verzeichnis von 1469 bis nach 1484 († 1491). Daß diesen mühsamen, zum Teil recht verwickelten stilkritischen Untersuchungen manche sichere Ergebnisse zu danken, die Kenntnisse hinsichtlich des als hochbedeutend schon von seinen Zeitgenossen erkannten Meisters wesentlich gefördert sind, muß dankbar anerkannt werden. B.

Kunstgeschichtliche Monographien V. Grabdenkmäler im Maingebiet vom Anfang des XIV. Jahrh. bis zum Eintritt der Renaissance von Hans Börger. Mit 33 Abb. auf 28 Tafeln. — Karl W. Hiersemann. Leipzig 1907. (Pr. geb. Mk. 12.)

Die Grabdenkmäler sind für die Geschichte der Plastik von der größten Bedeutung, nicht nur wegen ihrer enormen Verbreitung, wegen ihrer leichteren bzw. sicheren Datierung, sondern auch wegen ihres engeren Anschlusses an die Natur. Ihre zusammenfassende Geschichte setzt noch auf lange Zeit Einzelstudien voraus, also in der Beschränkung auf nicht zu weit begrenzte Distrikte und Perioden. — Auf die Maingegend und die beiden letzten Jahrhunderte des Mittelalters beschränkt sich die vorliegende Monographie, eine recht tüchtige Dissertation wie die Direktive Goldschmidts sie erwarten läßt. — Sie scheidet die

Denkmäler des XIV. und XV. Jahrh. und gruppiert die ersteren auf Grund der Werkstätten, aus denen sie hervorgegangen sind. Unter ihnen ragte zunächst (nachdem Bamberg mit dem XIII. Jahrh. seine führende Rolle aufgegeben hatte) Würzburg hervor, sodann Mainz, endlich Frankfurt. — Im folgenden Jahrhundert vervollkommnete sich der Betrieb hauptsächlich durch die Pflege des Faltenwurfes, so daß dieser sogar für die Entwicklungsfrage dem Verfasser den Einteilungsgrund abgibt, indem die Denkmäler des weichen Stils, der Übergangszeit zum eckigen Stil, des spätgotischen Faltenstils unterschieden werden. Dieser stark äußerliche, aber doch charakteristische Fortschritt läßt sich an den gut ausgeführten Tafeln mit weltlichen, vorwiegend aber geistlichen Kostümfiguren, leicht verfolgen, wie sie auch die „Entwicklung der Denkmalstypen" veranschaulichen, die in kastenförmige und flache, liegende und stehende unterschieden werden. „Das Verhältnis der Figur zur Aufstellung und Rahmung der Grabdenkmäler" wird im III. (letzten) Abschnitt nur andeutungsweise gestreift, wie der Verfasser überhaupt, bei der Masse des Materials und der Spärlichkeit der Vorarbeiten, vielfach auf Andeutungen sich hat beschränken müssen. H.

---

Gesch. der modernen Kunst. E. A. Seemann. VI. Belgische Kunst des XIX. Jahrh. von Henri Hymans. (Preis Mk. 6.)

Mannigfaltig ist das Bild, welches der Verfasser hier, in souveräner Beherrschung des Gegenstandes, entwirft. Daß es nicht einheitlicher erscheint, liegt in der Vielseitigkeit der Einflüsse, denen die belgische Kunst im vorigen Jahrhundert fast beständig ausgesetzt war. Diesen nachzuspüren, hielt der Verfasser mit Recht für seine Hauptaufgabe, und er hat sie vortrefflich gelöst, wenn auch nur skizzenhaft. Deswegen ist es aber auch schwierig, über das ungemein inhaltreiche Buch zu berichten, das seinen Stoff in 19 Kapiteln behandelt. — Mit Belgien unter österreichischer Herrschaft beginnt das I. Kapitel, das von den ersten Kunstausstellungen (1789 und 1792), sofort von der Eroberung durch Frankreich und ihren Folgen erzählt. Diese beherrschen das II. Kapitel, das den Einfluß Davids zeigt, auch nachdem die französische Herrschaft ihr Ende erreicht hatte. — Den Sieg der Romantik kündet das III. Kapitel, welches zunächst Wappers, Geefs, Verboeckhoven vorführt, Gallait und Leys, Wiertz und de Keyser usw. andeutet, die im IV. Kapitel so recht zur Geltung kommen. — „Eine neue Richtung" läutet das V. Kapitel ein, das Gallais: „Die letzten Augenblicke des Grafen Egmont" kommentiert auf Navez als religiösen Maler, auf die Entwicklung der Landschaftsmalerei, auf die deutschen und holländischen Einflüsse hinweist. — Die Bildhauerei greift mit dem VI. Kapitel ein, welches die Brüder Geefs, sowie die gotische Skulptur von Geerts behandelt, endlich die Marienkirche sowie die Hubertuspassage (1846). — Der neue Malkursus der Brüsseler Akademie und die Spaltung der „öffentlichen und freien Schule" bilden den Übergang zu Courbets Realismus im Salon von 1851, wie zur Entfremdung gegenüber der neuen Kunstrichtung und der staatlichen Bevormundung, endlich zum ersten Auftreten von Meunier, den Ateliers St. Luc, und von Pauwels. — Die Wandmalerei wird im X. Kapitel durch Swerts und Guffens (im Sinne von Cornelius) eingeführt, die Schule von Maltebrugge (Bethune) als „exklusiv kirchliche Kunst" gekennzeichnet, die Freskomalerei von Leys und de Keyser kritisiert. — Die letzten Hauptwerke und den Tod der großen Künstler Leys, de Groux, Navez meldet das XI. Kapitel mit dem Prävalieren der angewandten Kunst. — Die Macht des Individualismus proklamiert das XII., das Porträt in der belgischen Kunst und deren Erneuerung durch Cluysenaar, Wauters usw. das XIII., die historische Ausstellung der belgischen Kunst (1830—1880) das XIV. Kapitel. — Den Archaismus in der Architektur, wie in der Malerei schildert das XV., die Unabhängigen das XVI., die Neugekommenen das XVII. Kapitel in der langen Reihe ihrer Anhänger. — Bildhauerei und Architektur teilen sich in die beiden letzten Kapitel mit dem Abschlusse, daß die Kunst durch van de Velde usw. in die englische Strömung gerät.

Aus diesem skizzenhaften Überblick geht hervor, wenn auch nur andeutungsweise, was in diesem inhaltreichen Buche geboten wird unter sachverständiger, unabhängiger, geistvoller Führung. K.

---

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Heft XXXII. Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha. — Landratsamt Coburg. Amtsgerichtsbezirk Coburg. Mit 42 Tafeln und 84 Abbildungen im Text. Fischer in Jena.

Der neue Herausgeber, Konservator Prof. Dr. Voss (Nachfolger Lehfeldts) hat die gewiß praktische Neuerung eingeführt, durch berufene Spezialforscher die historischen Kapitel bearbeiten zu lassen, die dadurch an Umfang und Zuverlässigkeit zunehmen. Die künstlerische Beschreibung der einzelnen Denkmäler blieb in seiner Hand wohl aufgehoben. — Diese reichen in der Stadt selbst, mit wenigen Ausnahmen, nur bis in die Mitte des XVI. Jahrh. zurück, die aber den Beginn einer glänzenden Reihe von zumeist profanen Bauten bezeichnet, unter denen die Ehrenburg, eine gewaltige Schloßanlage (mit neugotischer Fassade und) mit prächtigen Höfen und Innenräumen der Renaissance und des Barocks die erste Stelle einnimmt. Rathaus, Regierungsgebäude, Gymnasium, Zeughaus, Friedhof, mehrere Privatgebäude, wie die erheblichen Reste der Stadtbefestigung schließen sich als verwandte Anlagen zum Teil glänzender Art an. — Die in ihrer jetzigen Gestalt nur bis zum Beginne des XV. Jahrh. zurückreichende Moritzkirche ist ein doppelchöriger Hallenbau mit mächtigem Westturm, an dem interessanter Figurenschmuck, mit dem überaus mächtigen und prunkvollen Grabmal Johann Friedrichs II. († 1595) und mit einem Schatz von liturgischen Gefäßen, unter denen ein Hostienkasten (von 1607), in Gestalt einer Standuhr, als große Seltenheit erscheint. — Aus den (noch von Lehfeldt bearbeiteten) Landorten des Amtsgerichtsbezirks verdienen hervorgehoben zu werden die zum Teil hochgotische Kirche und das Renaissanceschloß zu Ahorn, wie die Schloßkapelle Callenberg. In die frühgotische Zeit geht die Ruine Lauterburg, in die spätgotische das Schloß Rosenau zurück, das Schloß Hohenstein zumeist ins XVIII. Jahrh., dem auch die merkwürdige Steindekoration in seinem Garten entstammt. S.

---

Berühmte Kunststätten Nr. 35. E. A. Seemann, München. Eine Anregung zum Sehen. Mit 160 Abbildungen. Von Artur Weese, Prof. der Kunstgesch. an der Univ. Bern. (Preis 4 Mk.)

Eigenartig wie die Kunststadt, ist ihre von dem etwas sonderlichen Motto begleitete Beschreibung, die wiederum in der eigentümlichen, geistvollen Art des Verfassers ihren Grund hat. — Münchens Kunstvergangenheit zerfällt in drei Perioden: in die deutsche des späteren Mittelalters, die italienisch-französische der Renaissance und des Rokokos, die des Eklektizismus im letzten, durch König Ludwig I. beeinflußten Jahrhundert. Überall hat die Architektur die Führung, und ihre bedeutsamste kirchliche Vertretung bilden die Frauen-, die Michaels-, die Theatiner- und die Ludwigskirche, während das Schloß Schleißheim, die alte und neue Residenz, die Glyptothek und Propyläen hauptsächlich die Profanarchitektur charakterisieren, die hier freilich mit dem Zeitalter des alten Ludwig nicht abgeschlossen ist. — Auch auf dem Gebiete der Plastik hat München im XV. Jahrh. die Vorhand, und als ihr Hauptvertreter erscheint Erasmus Grasser, der nicht nur an den Grabdenkmälern sich bewährte, durch welche die Renaissancemeister vornehmlich sich verewigten. — In Verbindung mit ihr betätigten sich namentlich die spätgotischen Maler, deren Haupttrophäen die Flügel der Altäre bilden. — Allen Stilarten wird der Verfasser gerecht, nicht nur aus formalen Gründen, sondern auch der kulturhistorischen Sonde wegen, die er überall als ausgleichendes Prüfungsmittel anlegt. Ob die eingehenden Studien über die Michaelskirche sich behaupten werden im Zusammenhange der Untersuchungen über den Ursprung der Jesuitenkirchen Deutschlands etc., wird sich wohl bald ergeben. — Jedenfalls muß dem Verfasser bezeugt werden, daß er seine schwierige, weil aparte Aufgabe, dank der vollkommenen Beherrschung des Stoffes, in einer höchst anregenden und belehrenden Weise gelöst hat! H.

---

Kulturgeschichte des Mittelalters. Von Georg Grupp, I. Band, Zweite, vollständig neue Bearbeitung. Mit 45 Illustrationen. — Ferd. Schöningh, Paderborn 1907. (Preis Mk. 5,60.)

Vom Mittelalter waren die kulturgeschichtlichen Studien des Verfassers ausgegangen, zum Mittelalter kehren sie als zu seiner eigentlichsten Domäne zurück, nachdem sie durch die Vorstudien über die Kultur „der römischen Kaiserzeit" (vergl. hier XV. 351 und XVII. 275) und über die Kultur „der alten Kelten und Germanen" (XVIII 283) ein viel tieferes Fundament gewonnen hatten. — Diesen Vorstudien gleich, wird die II. Auflage 3 Bände umfassen, von denen der erste vorliegt, von der Völkerwanderung ausgehend und mit dem byzantinischen Reich schließend. — Gewaltige Bildungen drängen und schieben sich in diesem an Zuständen der Barbarei und der Kultur, an Kämpfen und Erfolgen übrereichen Zeitabschnitt. Große Männer leiten und bestimmen in diesen Übergangsepochen die Schicksale ihrer Länder und ihrer Kreise: Theodorich der Große, der germanisches und römisches Streben miteinander zu vereinen suchte, Chlodowech, der den Weg zur Kirche fand, Justinian, der die byzantinische Kultur neu belebte, Gregor der Große, der den Einfluß der Kirche gewaltig förderte, der hl. Bonifatius, der als Apostel Deutschland bekehrte und organisierte, die große karolingische Zeit vorbereitend, die in dem II. Band zur Erörterung gelangen soll. — Was bei den West- und Nordgermanen wie bei den Longobarden, bei den Franken und Merowingern, bei den Iren und Friesen, bei den Arabern und Byzantinern an fruchtbaren Keimen der Bildung sich entfaltete in Krieg und Frieden, in Niederlassungen und Anlagen, in Gründungen und Einrichtungen, in Familie und Gemeinde, in Ackerbau und Viehzucht, in Handel und Gewerbe, in Gesetzgebung und Verwaltung, in Staat und Kirche, in Wissenschaft und Kunst wird aus den Quellen und der Literatur emsigst herausgesucht und geschickt zusammengestellt, objektiv und klar, kurz und bündig, so daß ein überaus mannigfaltiges und doch einheitliches Bild entsteht, wie es bisher auf diesem Gebiete noch nicht geboten wurde. Die wirtschaftlichen Interessen, die im letzten Jahrzehnt wesentlich Klärung erfahren haben, stehen mit der sozialen Gliederung im Vordergrunde, die ideellen Bestrebungen kommen vollauf zur Geltung, die Kunst nicht ausgenommen, die in mannigfachem Zusammenhange behandelt wird, in bezug auf Wohnhaus und Gotteshaus, Kleidung und Schmuck, in Malerei und Plastik, in Geschichte und Symbolik. Diesen Kunstinteressen dienen auch die meisten Abbildungen, die zwar nichts Neues bringen, das bereits Bekannte durchweg zu klein, daher zu verschwommen wiedergeben, aber doch gegenüber der Knappheit des Raumes, auf den sie beschränkt sind, der Vorstellung des im Texte Gebotenen nicht unerheblich zu Hülfe kommen. — Der neuen Auflage darf daher nachgerühmt werden, daß sie auf einem im Streben der Zeit erst recht wichtigen Gebiete einen großen Fortschritt bezeichnet, der die Sehnsucht nach der Fortsetzung noch steigert. D.

---

Medeltidsminnen från Östergötland utgiena af Otto Janse. — Justus Cederquists, Stockholm 1906.

In diesem gut ausgestatteten Oktavbändchen sind auf 58 Tafeln 100 „Mittelalterliche Kunstdenkmäler aus dem Bezirk Östergötland" in Schweden abgebildet, die sämtlich aus Kirchen stammen, zumeist denselben noch angehören; sie sind teils chronologisch, teils sachlich geordnet, und jeder Tafel geht auf einer Seite eine durchweg kurze Erklärung vorauf. Ein Viertel gehört der romanischen Periode an, Einiges reicht in die Renaissance hinein. Das Meiste trägt heimisches Gepräge, Vereinzeltes scheint aus Norddeutschland, Flandern, Frankreich eingeführt. — Die eisenverzierten Türen des XII. bis XIII. Jahrh. sind ungewöhnlich reich, die Holzfiguren des XIII. bis XIV. Jahrh. laden zu Vergleichungen mit deutschen Skulpturen ein, der Antwerpener Flügelaltar aus Skårkind ist vorzüglich erhalten, das Äußere und Innere der berühmten Klosterkirche von Vadstena mit ihren zahlreichen Erinnerungen an ihre Stifterin, die hl. Brigitta, verdienen hohes Interesse. Unter den gestickten Paramenten des XIII.—XV. Jahrh. ist manches sehr Beachtenswerte, und die 3 Kelche des XIV. Jahrh. zählen zu den besten ihrer Zeit. — Der Kunsthistoriker der nach Vergleichungsobjekten sucht, wie der Künstler, dem an guten Vorbildern gelegen ist, halten hier gute Ernte. K.

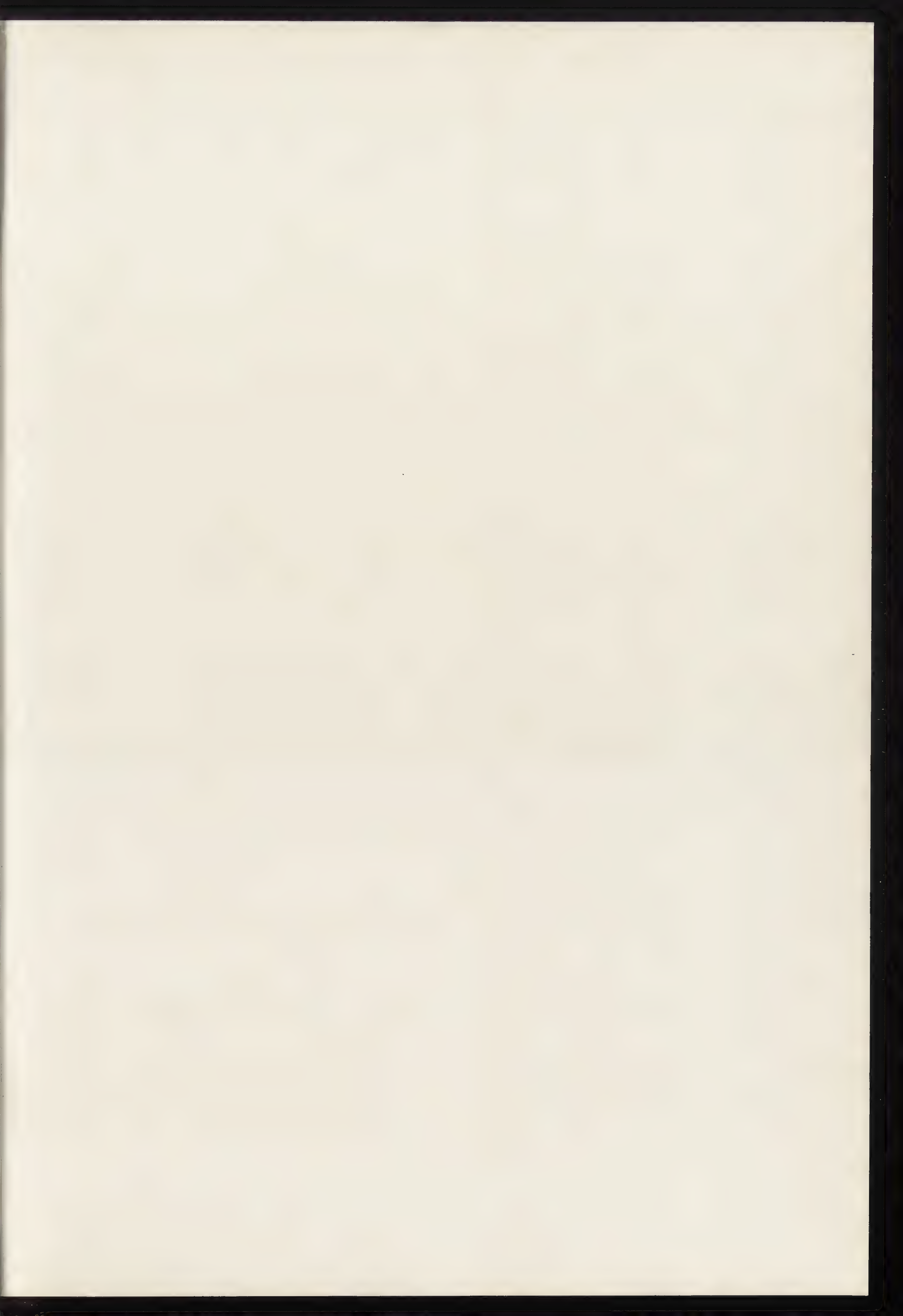




Abb. a.

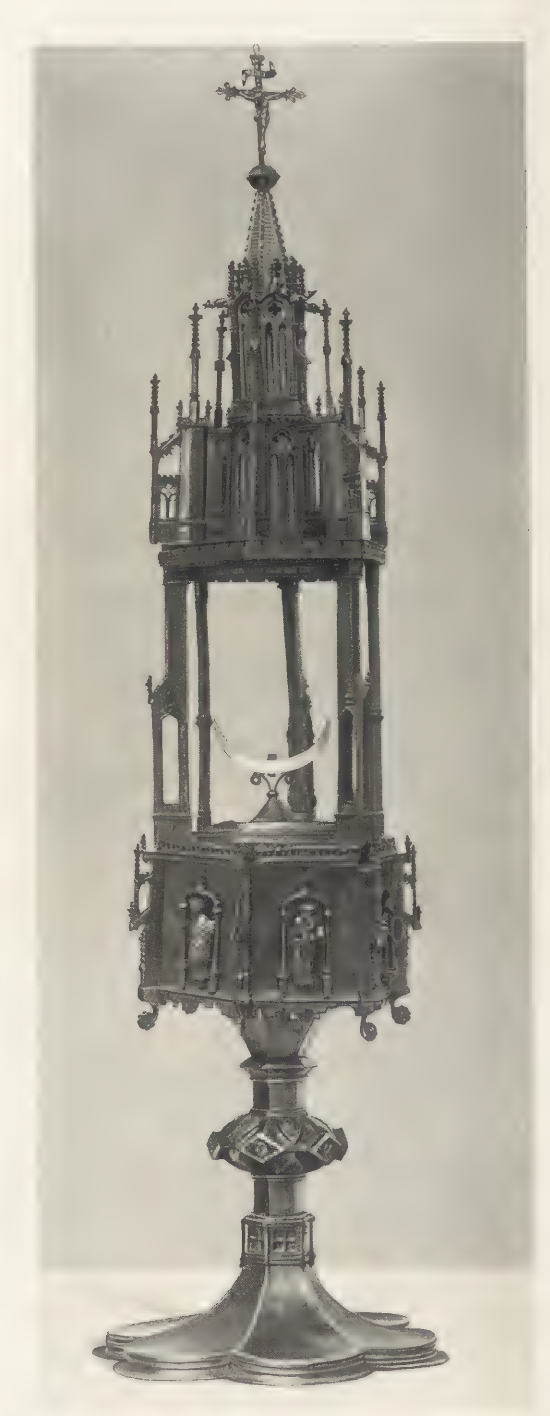


Abb. b.

Hochgotische Ciborien-Monstranz.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Hochgotische silbervergoldete Ciborium-Monstranz.

(Mit 2 Abbildungen.)

Im antiquarischen Tauschverhältnis erwarb ich für meine Sammlung vor mehr als 20 Jahren dieses durch die ursprüngliche Verbindung von Ciborium und Monstranz höchst merkwürdige silbervergoldete Gefäß, zu dem mir aus dem Mittelalter keinerlei Parallele bekannt ist. Im Unterschiede von zwei entfernt ähnlichen Barockmonstranzen in Belgien besteht das hier abgebildete 57 *cm* hohe, 1170 Gramm wiegende Gefäß zunächst in einem (44 *cm* hohen) sechseckigen Ciborium mit reich verzierter Kuppa und konstruktiv durchgebildetem, überaus elegantem Pyramidendeckel, so daß diesem Hostienbehältnis (vergl. Abb. a) ein ungewöhnlicher Reichtum architektonischer Metallbehandlung nachgerühmt werden darf. — Zwischen Kuppa und Deckel fügt sich, auf die denkbar einfachste Weise, eine von drei Strebepfeilern und zwei schlanken Ringsäulchen gebildete sechseckige Laube ein als die Fassung des unten und oben in die rundliche Vertiefung mündenden Glaszylinders. Die 13 $^{1}/_{2}$ *cm* hohe Laube mit ihrer durch ein weggelassenes Ringsäulchen vollkommen sichtbar gemachte Lunula beruht auf ursprünglicher Anordnung, und daß sie von vornherein beabsichtigt war, beweist die an der Kuppa weitausladende, nur durch die Fialenhäufung so zierlich gestaltete Widerlags-Eckverstärkung, in welche die Pfeiler des offenen Thrones ganz genau hineinpassen, wie sie in der Konstruktion des Deckels ihre Fortsetzung und Ausmündung finden (vergl. Abb. b). Bis in die kleinsten Einzelheiten stimmt hier alles zusammen, und sogar die einfache Lunula hat sich aus der Ursprungszeit erhalten an dem vorzüglich montierten, offenbar nicht viel benutzten, trotz seiner Zierlichkeit fast unverletzten Gefäße. — Aus dessen glattem Sechspaßfuß vermittelt eine durchbrochene Büchse mit Eckpfeilerchen den Übergang zu dem ebenfalls unverzierten Ständer mit seinem Pastenknauf. Der glatte Trichter läuft in den Zinnenhängefries aus, vor den, mit einer Schnecke anhebend, die Eckpfeiler in feinster Gliederung vortreten. Die von ihnen flankierten glatten Flächen zeigen in nur durch vorgelegte Säulchen mit Eselsrückenbogen gebildeten Nischen die Standfiguren der Gottesmutter, von zwei Engeln mit Stab, bezw. Kranz, den Heiligen Petrus, Paulus, Johannes, Ev. — Ein subtiler Lilienfries schließt die Kuppa ab, die im Inneren noch vollständig die ursprüngliche Montierung zeigt. — Der Deckel bildet ein sechseckiger doppelgeschossiger, mit fensterartigen, abwechselnd blau und rot hinterlegten Durchbrechungen versehener Turm nebst Schuppenhelm, zu dessen Füßen durch Fialen mit Wasserspeiern geschiedene Bogenstellungen. Ein Knäufchen mit Lilienkreuz und Kruzifixus bekrönt das Ganze. Die an die sechs Turmecken anstoßenden Durchbrechungen mit ihren vorgelegten Pfeilern und diesen sich vorlagernden Zierstreben geben dem Aufsatze eine eminente perspektivische Gliederung, die den Goldschmied auf der ganzen Höhe seines konstruktiven und technischen Könnens zeigt. — Die eigentümliche Zusammenstellung dieses Gefäßes dürfte durch das Bedürfnis veranlaßt sein, auf dem einfachsten Wege eine Monstranz zu erhalten, die bekanntlich erst in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh. entstand, und zunächst nur selten (zumal in Nonnenklöstern) gebraucht wurde. — Als Entstehungszeit ergibt sich aus dem Ornament, namentlich des Fenstermaßwerks, zumeist aus dem Gefält der Figuren der Anfang des XV. Jahrh. — Mit mehreren kirchlichen Metallgefäßen, die ich in der Münsterschen Altertümer-Ausstellung 1879 sah, liegt hier in den Details eine derartige Übereinstimmung vor, daß der Gedanke an den westfälischen Ursprung am nächsten liegt. — Unter dem Fuß befindet sich aus dem Beginn des XV. Jahrh. die eingeritzte Schrift: *Item V marck sulvers unde VII lot unde en verdel vecht desse monstrancige.*

Schnütgen.

# Ein Parlerzeichen in Köln.

(Mit 3 Abbildungen.)



u den wichtigsten und deshalb am meisten umstrittenen Quellen der gotischen Baukunst in Deutschland gehören die Nachrichten über die Gmünder Meister, die Familie der Parler; denn sie ermöglichen es uns, diese Meisterfamilie in ihrer weiten Verbreitung von Straßburg bis Prag und Brünn und ihren Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Gotik im XIV. Jahrh. zu verfolgen.

Leider lassen diese Quellen nun gerade in der wichtigsten Frage, der nach der Herkunft der Familie, an Klarheit zu wünschen, denn die allein hierüber Auskunft gebende Inschrift über der Büste Peter Parlers auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes ist nicht in unberührtem Zustande auf uns gekommen. Peter war der Sohn Heinrichs, des Erbauers der Kreuzkirche in Schwäbisch-Gmünd, und 1356 mit der Leitung des Prager Dombaues betraut. Die erwähnte Inschrift, die dieses mitteilt, beginnt: *Petrus Henrici arleri de Polonia magistri de Gemunden in Suevia* . . . . .

Wie schon Ambros festgestellt hat,[1]) ist zwischen Henrici und Arleri ein merklicher Zwischenraum, und die einwandfreien Untersuchungen Neuwirths haben ergeben, daß Parleri statt Arleri zu lesen ist. Aber auch das P in Polonia ist allem Anscheine nach später übermalt,[2]) wie denn schon an sich die Annahme, Heinrich, der Meister der Gmünder Kreuzkirche in Schwaben, stamme aus Polen, eine arge Zumutung bedeutet. Nun wird von der einen Seite, namentlich von Gurlitt,[3]) die Lesart Bolonia = Boulogne (sur mer) vertreten nach Analogie mit dem ersten Prager Dombaumeister Matthias von Arras und wegen verschiedener architektonischer Verwandtschaften zwischen französischen Kirchenanlagen des XIV. Jahrh. und der Kreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd. Demgegenüber tritt Neuwirth[4]) entschieden dafür ein, daß das P korrumpiert ist aus C und Colonia statt Polonia zu lesen ist, während Dehio[5]) unter den obwaltenden Umständen die Frage unentschieden läßt, wegen baulicher Beziehungen zwischen der Zisterzienserkirche zu Zwettl in Österreich und der Kreuzkirche zu Gmünd die Herkunft Heinrichs aus dem Osten aber für wahrscheinlich hält.

Was Neuwirth vor allem dazu bestimmt, sich für Köln zu entscheiden, sind neben der hervorragenden Bedeutung dieser Stadt im Mittelalter folgende verwandtschaftliche Beziehungen der Parler zu Köln:

1. Peter Parler heiratete Gertrud (Druda), die Tochter des Meisters Bartholomäus van Hamme, der 1335 in Köln nachweisbar ist und hier 1370 starb.[6])

2. Eine Tochter aus dieser Ehe heiratete den Steinmetzen Michael aus Köln, der in der Prager Dombauhütte arbeitete.[7])

3. Heinrich von Gmünd, 1381—1387, Baumeister des Markgrafen Jodok von Mähren und vermutlich identisch mit Heinrich Parler, der 1378 unter Peter in Prag arbeitete, heiratete Drutginis, filia magistri Michaelis lapicide ecclesie Coloniensis opificis, also die Tochter des (fünften) Dombaumeisters Michael von Köln.[8])

Nun sind auch nach meiner Überzeugung diese verwandtschaftlichen Beziehungen der Parler zu Köln Grund genug, um die Annahme der Herkunft Heinrichs aus Köln, zum mindesten eines längeren Aufenthaltes daselbst, also die Verbesserung des überarbeiteten Polonia der Triforiumsinschrift in Colonia zu rechtfertigen. Über die Tatsache kommt man freilich nicht hinweg, daß es bisher trotz gegenseitiger Ver-

[1]) Ambros, »Dom zu Prag«, S. 227; vergl. Neuwirth in »Zeitschr. f. Bauwesen« 1893 Sp. 29.

[2]) Grueber, »Württemberg. Vierteljahrshefte«, 1878 S. 9: „Das Wort polonia ließ (bei der von Grueber angestellten Untersuchung) in unzweideutigster Weise eine Renovierung erkennen." Gerade die böhmische Kunstgeschichte weiß ja auch auf dem Gebiete der Bilderhandschriften von Korrekturen und Fälschungen zu berichten (vgl. Woltman, „Zur Gesch. d. böhm. Miniaturmalerei": »Repert. f. Kunstwiss.« II S. 1 ff.).

[3]) Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Gotik: »Zeitschr. f. Bauwesen« 1892 Sp. 307.

[4]) Neuwirth, »Peter Parler von Gmünd«, S. 11; »Zeitschr. f. Bauwesen« 1893 Sp. 50.

[5]) Dehio, „Zur Parlerfrage": »Rep. f. Kunstwiss.« 1899 S. 386.

[6]) Neuwirth, „Peter Parler von Gmünd", S. 118 »Urkundl. Nachweis«, Nr. 7; Merlo u. Firmenich-Richartz, »Kölnische Künstler«, Sp. 323.

[7]) Neuwirth, a. a. O., »Urkundl. Nachweis«, Nr. 21.

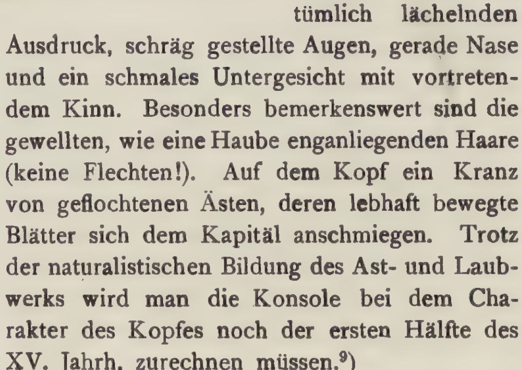
[8]) Neuwirth, a. a. O., »Urkundl. Nachweis«, Nr. 26. Ob dieser Heinrich ein Sohn des Erbauers der Kreuzkirche in Schwäb. Gmünd war, wie Neuwirth annimmt, mag dahingestellt bleiben.

suche nicht gelungen ist, in stichhaltiger Weise stilverwandtschaftliche Beziehungen zwischen der Kölner und der Gmünder Schule nachzuweisen innerhalb der beiden natürlich gemeinsamen gotischen Formensprache. Im Gegensatz zu der streng akademischen regelrechten Kölner Gotik ist bei den Gmünder Meistern ein Suchen nach neuen Bildungen, nach Durchbrechen der Regel zu konstatieren. Dies zeigt sich in der Grundrißdisposition ihrer Kirchen, namentlich der Chorbildung — einerlei, ob das Motiv des Gmünder Chors von ihnen stammt oder von auswärts entlehnt wurde — in der Zeichnung der Profile und des Maßwerks, in dem engen Anschluß an die Plastik, den die Kölner Gotik in dieser Weise nicht kennt. Es darf aber nicht außer acht gelassen werden, daß die uns bekannten Parler in der Zeit des Übergangs von der Hoch- zur Spätgotik stehen, und daß das Auftreten neuer Formen und Baugedanken bei ihnen hinreichend mit dem Wechsel der ganzen Zeitströmung zu erklären ist. Wenn Köln und der Niederrhein zunächst nicht an diesem Umschwung teilnahmen, so lag es daran, daß gerade in dieser Zeit, im Verlauf des XIV. Jahrh. das Bauschaffen in Köln erlahmte und nicht mehr fähig war, eine führende Rolle zu spielen. Nach Analogie zahlreicher Künstlernaturen, die in ähnlichen Übergangszeiten lebten, konnte Heinrich Parler recht wohl im akademischen Normalstil der Kölner Gotik ausgebildet sein und sich doch später in bewußtem Gegensatz zu dieser entwickelt und anderen Beeinflussungen überlassen haben, zumal wenn ihn eine aufstrebende Kunstrichtung, wie er sie im Süden vorfand, hierin unterstützte. Auch der 1439 vollendete phantastische und völlig originelle Helm des Straßburger Münsters ist das Werk des Kölners Johannes Hültz. Überdies ist zu berücksichtigen, daß der Gegensatz zu der älteren Gotik sich erst entschieden im Chor der Gmünder Kreuzkirche äußert, während am Langhaus ein Hinaustreten über den Rahmen des Herkömmlichen kaum wahrzunehmen ist, abgesehen etwa von der Wahl der selteneren Hallenform.

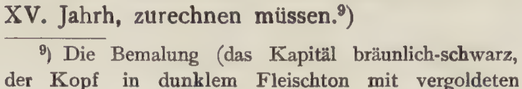


Abbildung 1.

Eine weitere Stütze findet die Annahme der Kölner Herkunft der Parler in nebenstehend abgebildeter Steinkonsole, die sich im Wallraf-Richartz-Museum in Köln (Inventarnummer 49) befindet (Fig. 1). Sie ist 45 cm hoch und hat die Form einer weiblichen Büste, die ein spätgotisches Laubkapitäl trägt. Die Oberfläche des letzteren ist kreisrund und ging in einen achteckigen Sockel über, der abgeschlagen ist und wohl eine Figur trug. Die Rückseite der Büste ist glatt abgerundet, lehnte sich also an einen Rundpfeiler oder Dienst. Der Kopf hat einen feinen, noch etwas altertümlich lächelnden



Ausdruck, schräg gestellte Augen, gerade Nase und ein schmales Untergesicht mit vortretendem Kinn. Besonders bemerkenswert sind die gewellten, wie eine Haube enganliegenden Haare (keine Flechten!). Auf dem Kopf ein Kranz von geflochtenen Ästen, deren lebhaft bewegte Blätter sich dem Kapitäl anschmiegen. Trotz der naturalistischen Bildung des Ast- und Laubwerks wird man die Konsole bei dem Charakter des Kopfes noch der ersten Hälfte des XV. Jahrh. zurechnen müssen.[9])



[9]) Die Bemalung (das Kapitäl bräunlich-schwarz, der Kopf in dunklem Fleischton mit vergoldeten

Was hier aber namentlich interessiert, ist das vorn auf der Brust angebrachte Schild (Fig. 2), denn das Zeichen darauf, der doppelte Winkelhaken oder (heraldisch) der gebrochene Pfahl ist das der Gmünder Meister.

Bisher sind folgende Fälle für das Vorkommen dieses Schildes mit dem Parlerzeichen bekannt:

In Prag als Meisterzeichen Peter Parlers:

1. an seiner Büste auf der Triforiumsgalerie des Domes,

2. am Fuß der Wenzelstatue des Domes (hiernach das Zeichen Fig. 3),

3. am Brustbild der Maria an der Außenseite des Domchors,

4. an der sog. Parlermonstranz im Domschatz.

In Freiburg i. B. im Siegel des Meisters Johann von Gmünd an einer Urkunde vom Jahre 1359.[10])

In Straßburg vom Jahre 1385 im Siegel des Münsterbaumeisters Michael von Freiburg, der also wohl zweifellos ein Sohn des genannten Johann von Gmünd war.[11])

Abbildung 2.



Abbildung 3.

In Ulm auf einem Denkstein im Münster, der im XV. Jahrh. vermutlich den drei ersten in einer Urkunde vom Jahre 1387 genannten Münsterbaumeistern Heinrich, Michael und Heinrich d. J. errichtet wurde, worauf die drei neben dem Schild angebrachten Hammer zu deuten scheinen.[12]) Auch diese drei Meister werden der Gmünder Familie zugerechnet.

Auch das Vorkommen dieses Zeichens als gewöhnliches Steinmetzzeichen in Straßburg, Ulm, Gmünd, der von Prag beeinflußten Klosterkirche Oybin und andern Orten begleitet die Spuren der Gmünder Meisterfamilie.

Das Wappen an der Kölner Konsole haben wir also als das eines Mitgliedes der Parlerfamilie anzusehen.

Wie die Wenzelstatue und Marienbüste am Prager Dom durch dasselbe Zeichen als Werke Peter Parlers gekennzeichnet sind, so wird man es auch hier nicht nur auf einen Parler, sondern zugleich auch auf den Bildhauer der Konsole zurückführen dürfen.

Hat nun aber die Lesart Colonia der Triforiumsinschrift mit dem Vorkommen dieses Zeichens an der Kölner Konsole ihre Bestätigung gefunden?

Daß die Konsole ca. 100 Jahre jünger ist als der Henricus magister de Gemunden, fällt nicht sehr ins Gewicht, da der Zweig der Familie, dem der Bildhauer der Konsole angehörte, in Köln zurückgeblieben sein könnte. Eine andere Frage ist aber die, ob die Konsole wirklich Kölner Provenienz ist. Mit ihrer Aufstellung im Kölner Museum ist dies natürlich noch keineswegs erwiesen.

Es läßt sich nicht leugnen, daß der Typus des Kopfes zu der in Frage kommenden Zeit (1. Hälfte des XV. Jahrh.) in Köln befremdet. Unter dem Einfluß Burgunds hatte die Kölner Plastik allerdings gerade damals einen kräftigen Aufschwung erlebt: Obenan stehen die entzückenden Figürchen vom Sarkophag Friedrichs von Saarwerden († 1414) im Dom, etwa gleichzeitig wurden die zierlichen Konsolfiguren der 1416 geweihten Marienkapelle in der Karthäuserkirche ausgeführt, sowie die in kräftigem Realismus gehaltenen Dienstkonsolen im Chor von S. Andreas. Inschriftlich vom Jahre 1439 ist die große wirkungsvolle Verkündigungsgruppe in S. Kunibert.[13]) Respektable

---

Haaren, das Gewand blau mit Goldsaum) ist wohl kaum noch die ursprüngliche.

[10]) Klemm, »Korrespondenzbl. d. Gesamtvereins« 1894 S. 11 u. a. O.

Am westlichen Eckstrebepfeiler der Südseite des Freiburger Doms befindet sich dasselbe Zeichen, aber hier ist der Pfahl mit drei Hammern besetzt. Klemm weist es einem 1300—1330 am Freiburger Dom tätigen Meister zu, während Bach (»Repert. f. Kunstwissenschaft« 1900 S. 383) der Ansicht ist, es bezeichnete, entsprechend den Innungswappen an verschiedenen anderen Strebepfeilern nur allgemein den Sammelplatz der Steinmetzen. Wegen des unbestimmten Ursprungs dieses Freiburger Zeichens und der nicht völligen Identität mit dem in Frage stehenden ist es in der obigen Aufzählung nicht berücksichtigt.

[11]) Klemm, a. a. O., S. 11. — Schulte, „Zur Gesch. d. Straßburger Münsterbaumeister“: »Repert. f. Kuntwissenschaft« V S. 273 Fig. 4.

[12]) Pfleiderer, »Das Münster zu Ulm«, Taf. 39, Text Sp. 5.

[13]) Im Charakter ganz diesen Arbeiten entsprechend, aber doch wohl etwas jünger ist der anmutige Tympanon (zwei einen Schild haltende Engel) des Portals der Rathauskapelle. Dagegen wird man die Apostel-

Leistungen der damaligen Kölner Holzplastik sind die Marienfigur in S. Maria-Lyskirchen, eine ähnliche im Bonner Museum, die Figuren des h. Georg in S. Andreas und S. Aposteln und das Chorgestühl in S. Andreas.

Allein die weiblichen Köpfe haben bei diesen Arbeiten einen von der Büste im Museum abweichenden Typus, der sich als spezifisch kölnisch bis ins XVI. Jahrh. erhalten hat. Das Oval des Kopfes ist mehr gerundet, und allen gemeinsam ist ein volles Untergesicht. Eine ähnliche Haartracht findet sich nirgends. Auch für die Kompostion der Büste und des Laubkapitäls zu einer Konsole ist mir in Köln und Umgegend kein Beispiel aus der in Frage kommenden Zeit bekannt.

Ganz analoge Beispiele von Konsolen findet man aber an den Pfeilern des Mittelschiffs im Ulmer Münster.[14]) Nach den Untersuchungen Dr. Hartmanns über schwäbische Plastik gehören diese Konsolen der Zeit von ca. 1430 bis 1440 an.[15]) Auch das Laubwerk dieser Konsolen trägt ähnlichen Charakter wie das des Kölner Kapitäls, nur ist dieses niedriger, dagegen die Büste kräftiger entwickelt und, der tragenden Funktion besser entsprechend mehr aufgerichtet als bei den Ulmer Beispielen. Wie weit auch der Typus der Köpfe hier und dort übereinstimmt, ist mir nach den kleinen Abbildungen in Pfleiderers Monographie nicht möglich festzustellen. Es scheint, daß man in dem Ausdruck des Kölner Kopfes einen archaisierenden Zug, der mehr den französisch beeinflußten Bildwerken des XIV. Jahrh. eignet, erkennen muß. Vielleicht ist es nicht nur eine äußerliche Zufälligkeit, sondern Stilverwandtschaft, wenn der Kopf der Kölner Konsole eine auffallende Ähnlichkeit mit den im Gegensatz zu den charaktervollen männlichen, jedenfalls typisch aufzufassenden weiblichen Büsten der Prager Triforiumsgalerie hat, die in Peter Parlers Werkstatt entstanden, also mittelbar auch der schwäbischen Schule angehören, nur erscheint der Kölner Kopf der vorgeschritteneren Zeit entsprechend verfeinert. Die mehrfach erwähnte Haartracht muß allerdings als eine Besonderheit der Kölner Büste gelten.

Durch alles dies wird nun zwar die Zugehörigkeit der Konsole zum Kölner Kunstkreis sehr in Frage gestellt, und man könnte meinen, sie sei durch irgend einen Zufall von Süddeutschland nach Köln gekommen. Da sie sich aber bereits seit Eröffnung des Museums (1861) in dessen Besitz befindet und vor dieser Zeit eine weite Verschleppung mittelalterlicher Steinskulpturen dekorativer Art nur selten vorkam[16]), so möchte ich trotzdem an dem Kölner Ursprung festhalten, dagegen annehmen, die Konsole sei von einem aus Süddeutschland stammenden und dort ausgebildeten Mitgliede der Parlerfamilie hier in Köln angefertigt.

Gerade im XV. Jahrh. lassen sich wiederholt Beziehungen von Kölner Malern zu Süddeutschland nachweisen[17]); so Hans von Memmingen und Stephan Lochner aus Meersburg; auch der Meister des Bartholomäusaltars zeigt oberrheinische Einflüsse. Es hat also nichts Befremdendes, in dieser Zeit auch ein süddeutsch beeinflußtes Bildwerk in Köln zu finden. Da es aber auf einen Parler zurückzuführen ist, so liegt die Vermutung nahe, daß diesen die alten Familienbeziehungen der Parler nach Köln geführt hatten, wenn er auch selbst kein Kölner war.

So liefert die Konsole eine interessante Illustration und Ergänzung der urkundlich bezeugten Beziehungen der Parler zu Köln. Die uns bekannten Werke der Parler fallen — abgesehen von dem unbedeutenden Fortbau am Prager Dom unter Peters Sohn Johann — ganz ins XIV. Jahrh. Zu Beginn des XV. Jahrh. verschwinden auch die urkundlichen Nachrichten über die Familie. Mit der Kölner Konsole ist jedoch eine Parlerarbeit aus noch jüngerer Zeit, anscheinend dem zweiten Viertel des XV. Jahrh. nachgewiesen.

Köln. Hugo Rahtgens.

---

figuren im Portal des südlichen Domturms wohl eher der Zeit um 1400 als erst (wie nach Merlo, »Kölnische Künstler«, Sp. 510) dem von 1445 bis 1469 tätigen Dombaumeister Konrad Kuyn zuschreiben dürfen

[14]) Pfleiderer, »Das Münster zu Ulm«, Taf. 12.

[15]) Pfleiderer, (»Das Münster zu Ulm«, Sp. 33) rückt ihre Entstehungszeit noch ins 1. Viertel des XV. Jahrh.

[16]) Im Inventarverzeichnis des Museums ist über die Herkunft der Konsole nichts bemerkt.

[17]) Vgl. Probst, „Über Verbindungen zwischen Oberschwaben und Köln im XV. Jahrh.“: »Schriften des Vereins f. Gesch. des Bodensees u. s. Umgebung« 33. Bd. S. 87 ff.

## Neue Statue des hl. Antonius von Padua.

(Mit Abbildung.)

ie hier abgebildete, lebensgroß in Stein ausgeführte St. Antonius-Statue dürfte auch den modernen Geschmack befriedigen als für eine gotische Kirche bestimmte Standfigur. — Ihre Bewegung ist maßvoll und doch stark genug für den Pfeiler, den sie zu schmücken hat. Das natürliche Parallelgefält des Habits, der die nackten Füße zum Teil frei läßt, ist beibehalten bis auf die durch die leichte Kniebeuge veranlaßte Glättung, durch welche zugleich die Silhouette vorteilhaft beeinflußt wird. Die den Oberkörper und die Arme, wie das ganze Kind als Tunika umhüllende Draperie folgt den durch die Bewegung hervorgerufene Zuglinien in ganz harmonischer Entfaltung, so daß keine Falte herausfällt oder sonst irgendwie störend sich bemerkbar macht. Wer mit dem weichen Gefält der hochgotischen Periode nicht ganz vertraut ist, wird kaum merken, daß gerade dieses gewählt wurde, und zwar durch die Rücksicht auf den Stil der Kirche, in der diese Figur steht. Der Kopf des Heiligen schließt sich enge an die Natur an, anatomisch gebildet wie die ganze Figur und doch mit den Konzessionen an die Empfindung, die hier den Künstler in der Charakterisierung des Heiligen beseelte. Daß in deren Kreis auch die gewellte Behandlung des Haarkranzes gehörte, wird gewiß nicht verkannt werden. — Der Kopf des Kindes, dessen anmutige Profilhaltung zugleich durch die Umstände geboten war, entbehrt trotz der übernatürlichen Beseelung nicht des natürlichen Ausdruckes; die Händchen sind weich und teilen mit den Händen des hl. Antonius eine naturalistische Modellierung, in der namentlich durch die das Kind tragende Rechte diese Funktion sprechend zum Ausdruck gelangt. — Innig schmiegt sich das Kind an den Heiligen an, aber ganz zart und zwanglos, ohne irgendwelche Aufdringlichkeit der Wirkung, die durchaus erbaulich ist. — Daß der Eindruck eine gewisse Beimischung von Weichheit hat, ist motiviert durch den mystischen Charakter der Szene, wie durch die Persönlichkeit des Heiligen, den der Zauber verklärten Ordenslebens in ganz ungewöhnlichem Maße umgibt.



Der an den Pfeiler gestellten Figur dient natürlich eine Konsole als Träger, und wenn ihr als Bekrönung ein Baldachin entspricht, der schlank sein müßte, so würde dadurch die künstlerische Wirkung, wie die sakrale Bedeutung erhöht. — Soll die Figur in Holz übertragen werden, so empfiehlt sich für das Gefält eine etwas stärkere Vertiefung, die das Graziöse des Eindrucks noch steigern würden. — Soll eine solche Statue einen Seitenaltar verzieren, was bei der außerordentlichen Popularität des Heiligen leicht begehrt werden könnte, so würde sie am besten zum Mittelpunkte eines Klappbildes gemacht, also mit bemalten Doppelflügeln versehen.

Schnütgen.

## Das Fufsbrett am Kreuze Christi.

(Mit 7 Abbildungen.)



Wie in Band III, Sp. 197/200 dieser Zeitschrift dargelegt ist, bedeutet das Fußbrett am Kreuze Christi ursprünglich dasselbe, was es auch sonst unter den Füßen bildlich dargestellter Personen um 600, welcher Zeit die ersten Kruzifixe angehören, zu bedeuten hat, nämlich eine Auszeichnung, Hervorhebung, sichtbare Würdigung des darauf Stehenden. Den ältesten Kreuzigungsbildern fehlt es; sie wollen unserer Ansicht nach — Band XIX, Sp. 98 — den geschichtlichen Vorgang der Hinrichtung Christi möglichst geschichtstreu wiedergeben, aber noch nicht das Dogma von der Erlösung der Menschen formal ausdrücken; sie sind also eigentlich noch keine Kruzifixe.

Abb. 1.

Abb. 2.



Abb. 3.



Abb. 4.



Abb. 5.

Unseres Wissens befindet sich das Fußbrett zuerst auf jenem jetzt noch in Monza aufbewahrten Brustkreuze, welches ein Stück vom Kreuze Christi birgt und vom Papste Gregor dem Großen der Longobardenfürstin Theodolinde geschenkt wurde. Auf der Vorderseite des Kreuzes sieht man die erste Darstellung Christi am Kreuze, welche das Erlösungsdogma bedeutet, also den ersten wirklichen Kruzifixus bildet. Das Fußbrett hat die Form einer an den Seitenflächen mit Rankenwerk gezierten Fußbank (Abb. 1). Auf ihr steht der Heiland vor dem Kreuze zwar mit ausgebreiteten Armen und mit Nägeln in Händen und Füßen, aber seine Haltung und seine offenen Augen lassen ihn nicht leidend erscheinen. Durch seine Bekleidung mit einem langen, ärmellosen Gewande scheint geradezu mit Absicht vermieden, die Widerlichkeit des eigentlichen Vorganges in Erinnerung zu bringen, während solche Erinnerung bei den ältesten Kreuzigungsbildern mit Absicht geschehen ist durch einen bis auf ein schmales Lendentuch unbekleideten Körper Christi, entsprechend der Art, die bei Kreuzigungen üblich war. Das Fußbrett dient im besonderen mit dazu, den Eindruck der bildlichen Wiedergabe eines leidenden oder gar am Kreuze gestorbenen Gottes zu mildern, gegen welche sich die aus der Antike herrührende Abneigung noch immer nicht verloren hatte. Noch am Kreuze suchte man den Heiland auszuzeichnen. Je mehr der noch im Heidentum wurzelnde Gottesbegriff im Laufe der Zeit schwand, um so mehr geriet auch der ursprüngliche Sinn des Fußbrettes in Vergessenheit oder erfuhr doch Wandel. Diesen Wandel können wir freilich nicht schrittweise verfolgen, denn es haben sich nicht genügend viele Beispiele erhalten, woran zum Teil wohl auch die Ikonoklasten schuld sind. Wir müssen uns bescheiden, ihn an einigen weiter auseinander liegenden Beispielen darzulegen.[1]) Der Gedankengang wird dennoch klar genug hervortreten.

[1]) Nicht jedes spätere Beispiel zeigt gegenüber einem früheren eine Neuerung. Die Verfertiger sind nicht immer geistreiche Leute gewesen, sondern haben, wie es auch heute noch geschieht, gar oft wiederholt, was die geistreichen vor ihnen dargestellt hatten. Wir geben also nur solche Beispiele, an denen sich der Fortschritt zeigt. Der aus unseren Beispielen hervorgehende Gedankengang wird durch alle anderen im einzelnen nur noch mehr bestätigt werden.

Wie gesagt, diente die Fußbank, die um 600 an den ersten Kruzifixen vorkommt, dazu, den Gekreuzigten vor dem Eindrucke des menschlich Leidenden zu bewahren, ihn, den Vertreter der Christenheit, gleichsam des christlichen Reichs, auf diese Weise mit einer Art Herrschermacht angetan erscheinen zu lassen, wie man es eben an den Darstellungen der Mächtigen dieser Welt zu sehen gewohnt war. Mit der Erhöhung durch eine solche Fußbank verband sich damals noch unwillkürlich der Gedanke an Macht und Herrschaft. Freilich als auf den Trümmern des römischen Weltreichs germanische Völker verfeinerte Lebensweise u. geistige Kultur kennen lernten und künstlerisch auszusprechen hatten, änderte sich das Ausdrucksmittel für diesen Gedanken wie für die überkommenen Ideen im allgemeinen. Ja, die Idee des Fußbrettes selber, obgleich an die römische Überlieferung anknüpfend, wurde, entsprechend den veränderten Machtverhältnissen, merkwürdig umgestaltet und erweitert.

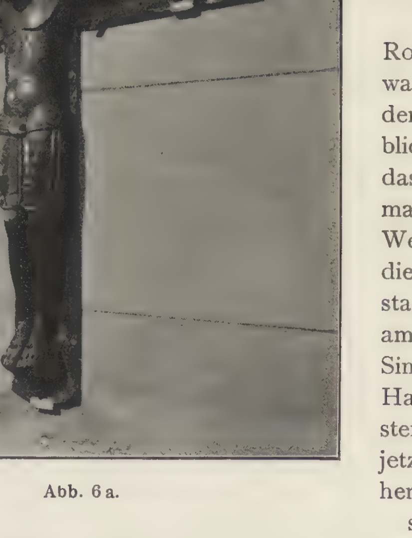


Abb. 6 a.

Eine Kruzifixusdarstellung des IX. Jahrh., die sich auf einer elfenbeinernen Diptichontafel im Vatikan unter der Bezeichnung von Rambona findet, zeigt das zunächst (Abb. 2). Die Fußbank hat sich hier in das Symbol der Roma, der den Romulus und Remus säugenden Wölfin, verwandelt, und darauf steht das in einem Hügel von Erdschollen steckende Kreuz. Die Bedeutung dieser Neuerung kann wohl nur sein, daß das Christentum, verkörpert in dem Gekreuzigten, nunmehr zur Beherrscherin Roms geworden ist. In Rom aber sahen die jetzt zur Macht gekommenen germanischen Völker auch damals noch die Weltherrschaft, somit auch die Macht des Weltlichen, des Irdischen, also des dem Christentum Entgegengesetzten, und das namentlich in Erinnerung an die Christenverfolgungen der ersten Jahrhunderte.

Daß es sich hier um die Idee des Fußbrettes handelt, wiewohl es fehlt, und daß wir über die Bedeutung dieser geistreichen Umgestaltung nicht im Irrtum sind, geht aus einem elfenbeinernen Kruzifixus des X. Jahrh. hervor, der sich auf einem Echternacher Kodex in der Bibliothek zu Gotha befindet, und in dessen technisch-künstlerischer Behandlung man einstimmig germanische Art erkennt (Abb. 3). Es ist eine kauernde weibliche Figur mit über dem Kopfe zusammengeschlagenen, eine Platte tragenden Armen, die man hier an Stelle der ursprünglichen Fußbank gewahrt und die durch eine Inschrift an jener Platte über ihrem Kopfe ausdrücklich als TERRA gekennzeichnet wird. Und welchen Fortschritt bedeutet diese neue Form?

Der Gedanke von Roms Machtstellung war im Bewußtsein der Menschen verblichen; nicht mehr das römische Reich machte für sie die Welt aus, sondern die Erde; auf ihr stand jetzt Christus am Kreuze als das Sinnbild für die Hauptlehre der Christen, also für das jetzt die Erde beherrschende Christentum selber. Diese, wenn man will, verallgemeinerte Auffassung schließt zugleich in sich eine Betonung des Irdischen, das den Christen verwerflich und im Innersten zuwider sein soll. Wie schon der heilige Augustinus „alles Weltliche für ein Reich der Sünde und nur die Kirche für eine göttliche Anstalt" erklärt hatte, so erblickte auch noch das christliche Mittelalter im Irdischen das seinem Trachten nach dem Himmlischen Entgegengesetzte; die Sinnenlust war ihm das Teuflische.

Im X. Jahrh. hat man das auch sonst an Elfenbeinkruzifixen ausgesprochen dadurch, daß unter einem unbedeutenden Fußbrette — die öftere Übereckstellung desselben zeigt, daß sein Sinn nicht mehr verstanden wurde — die

Schlange, die Vertreterin des Bösen aus dem Paradiese, sich am Kreuzesstamme emporringelt (Abb. 4). Das Biblische „Und du wirst ihr den Kopf zertreten“ dürfte sich darauf beziehen lassen. Ob nicht zugleich die Erinnerung an die Midgardschlange, die nach der nordischen Sage die Erde umspannt, hier mit von Einfluß gewesen ist — nachweislich haben sich gar oft die Vorstellungen des germanischen Heidentums mit denen der siegreich vordringenden christlichen Lehre verschmolzen —, mag dahingestellt sein.

Im Romanischen verwandelt sich das Fußbrett, von dessen ursprünglichem Sinne jetzt niemand mehr wußte, in eine zu einem Untiere ausgestaltete Konsole; denn als Unholde, die, aus Tier und Pflanze zusammengesetzt, das Licht scheuend, sich in die Finsternis zu verkriechen trachten, bildete das Mittelalter in tausendfältiger Gestalt, wie man sich teuflische Art damals vorstellte. Das Fußbrett an dem romanischen Kruzifixus aus Bronze im Dome zu Minden (Abb. 6a und b) und so manche andere Bildung dieser Zeit gehören hierher. Da der Künstler nunmehr frei von aller Überlieferung war und nur noch seiner wenn auch von scholastischer Auffassung beherrschter Phantasie zu gehorchen brauchte, so fand derselbe Gedanke auch in anderen Formen Ausdruck. Wir sehen die Stelle des Fußbrettes eingenommen von einem Schädel mit Gebein, von Adam, wie er aus dem Sarge bezw. Grabe steigt, von dem Kelche, in dem das Blut Christi aufgefangen wird (dem hl. Graal) usw. (Abb. 5). In allen Gebilden derselbe Gedanke, aber immer in neuer, eigenartiger Beleuchtung. Immer noch gelten, wie Schnütgen Bd. VII, Sp. 190 sagt, die Kreuzesdarstellungen „als Sinnbilder des Triumphes Christi, mithin als Zeichen der Freude, nicht der Trauer“.

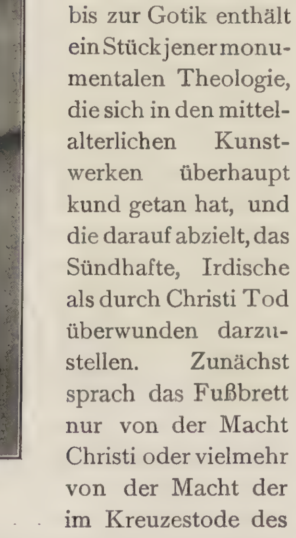
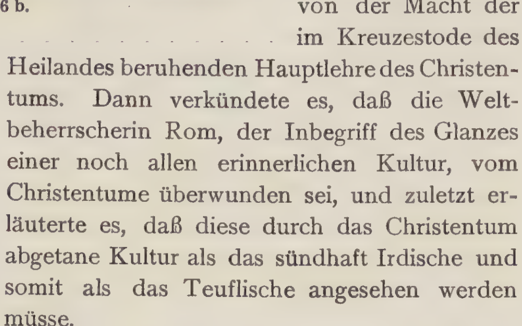




Abb. 6 b.

Mit der Gotik verschwindet das Fußbrett in Deutschland, weil nunmehr auch die letzte Spur der alten Gottesauffassung verloren gegangen war, nach welcher Christus auch noch am Kreuze den göttlichen Führer oder siegreichen Herrscher darstellen mußte. Der jetzt mit Dornen gekrönte Gekreuzigte hatte viel mehr das Bild eines seinen körperlichen Schmerzen Erliegenden darzubieten. — Die italienischen Kruzifixe behalten das Fußbrett jedoch in einfacher Form bei, und die spätere Zeit verwendet es vereinzelt. Das alles hat gleichfalls tieferen Sinn und steht mit dem dargelegten Gedankengange in Verbindung, was sich später wohl einmal erweisen läßt.

Die Umgestaltung des Fußbrettes bis zur Gotik enthält ein Stück jener monumentalen Theologie, die sich in den mittelalterlichen Kunstwerken überhaupt kund getan hat, und die darauf abzielt, das Sündhafte, Irdische als durch Christi Tod überwunden darzustellen. Zunächst sprach das Fußbrett nur von der Macht Christi oder vielmehr von der Macht der im Kreuzestode des Heilandes beruhenden Hauptlehre des Christentums. Dann verkündete es, daß die Weltbeherrscherin Rom, der Inbegriff des Glanzes einer noch allen erinnerlichen Kultur, vom Christentume überwunden sei, und zuletzt erläuterte es, daß diese durch das Christentum abgetane Kultur als das sündhaft Irdische und somit als das Teuflische angesehen werden müsse.

Wie merkwürdig, daß selbst in dieser so unscheinbaren Zutat zum Kreuze des Herrn der Wandel einer erhabenen Idee Jahrhunderte hindurch monumentalen Ausdruck gefunden hat!

Schöneberg bei Berlin.

Gustav Schönermark.

# Über Konrad Witz und die Biblia Pauperum Weigel-Felix.



er englische Privatdruck von Campbell Dodgson hat in dieser Zeitschrift (1907, 2) durch Jaro Springer vom Berliner Kupferstich-Kabinett so schnell wie möglich nach dem Erscheinen eine dankenswerte Besprechung gefunden. Obgleich ich in der Stadt der Buchhändler nicht in der glücklichen Lage bin, solche Publikationen alsbald zu Gesicht zu bekommen, und auch das liebenswürdige Anerbieten W. L. Schreibers in Potsdam, sie mir eine Zeitlang zum Studium zu überlassen, nicht sofort annehmen konnte, weil ich mit andern Arbeiten überhäuft bin, halte ich es doch für geboten, das Verfahren Jaro Springers mit einigen Bemerkungen prinzipieller Art zu ergänzen. Ich halte es im Interesse der Wahrhaftigkeit und Unbefangenheit unserer wissenschaftlichen Untersuchung sogar für richtiger, sie niederzuschreiben, bevor ich die neuen Abbildungen bei Campbell Dodgson gesehen habe.

So muß ich zunächst bemerken, daß der unter Nr. 7 der Literaturangaben bei Springer aufgeführte Beitrag in dieser Zeitschrift XVIII, 266, in allen sachlichen Angaben auf brieflichen Mitteilungen von mir beruht, also auf meine Verantwortung kommt. Ich verdankte die Notiz über den Rosenthalschen Katalog von 1898, der mir ebenso wenig wie Schreiber in die Hände gekommen war, und über das Alter der Schriftzüge Paul Kristeller. Von einem „Fund" war nicht die Rede. Bei dieser Gelegenheit will ich aber zur Klärung unsrer Verhältnisse gern aussprechen, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn ein Engländer, auch wenn er über deutsche Kunst arbeitet, einen Artikel im „Repertorium" und einen andern in dieser Zeitschrift nicht kennt. W. L. Schreiber hat mir gestanden, daß es ihm ebenso ergangen war. Und mir selbst ist z. B. eine wichtige Abhandlung über Multscher im „Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen" durch zufällige Umstände jahrelang verborgen geblieben, so daß ich ganz ehrlich zweimal über den Meister schrieb, ohne die Existenz solcher Arbeit von einem Berliner Gelehrten zu ahnen. Aber da ich diesen schon recht lange mit solchen Studien beschäftigt glauben mußte, so hielt ich es auch für mein Recht, als Herausgeber des großen Sterzinger Altarwerkes meine Forschungen über den Meister zum besten zu geben, nachdem ich bei der Publikation des Denkmals selbst einem Münchener Kollegen, der die ganze Restauration der Tafelbilder mit erlebt, den Vortritt überlassen hatte. Die Nichtberücksichtigung der seitdem entdeckten Berliner Gemälde, die ich dem nächstberechtigten Galeriedirektor nicht vorwegnehmen wollte, ist mir dann sehr verübelt worden und hat auch meine Abhandlung (über die oberrheinische Malerei um 1430—60) unter Acht und Bann gestellt. Wenn die Berliner Fachgenossen wüßten, wie spät bedeutsame Erscheinungen der kunsthistorischen Literatur auch dem Leipziger „Hochschulmeister" zu Gesicht kommen, oder wie oft überhaupt nicht, so würden sie auch über Ausländer, denen es ähnlich ergeht, anders urteilen und in Literaturberichten selbst ihre Ausrufungszeichen sparen. Fragen wir uns doch einmal aufs Gewissen: ist solcher Hetzjagd-Komment nicht überhaupt ein Unsinn auf unserm Forschungsgebiete? Und darf es außer den wenigen Zentralstätten überall nur Wiederkäuer oder Nagetiere geben? — Ich meine, wir sollten lieber einmütig zusammen stehen gegen rüpelhafte Anläufe, denen die deutsche Kunstwissenschaft von deutschredenden, aber antideutsch denkenden Verleumdern ausgesetzt wird. Das würde uns besser frommen, als mit engherzigen Begriffen von Wissenschaftlichkeit im eigenen Hause zu hadern.

Ich habe wie immer auch in meinem Beitrag über Konrad Witz und die Biblia Pauperum ganz geradeaus erzählt, wie ich dazu gekommen bin, die beiden in Beziehung zu setzen. Nach wiederholter Beschäftigung mit dem Basler Maler aus Rottweil stieß ich bei Gelegenheit eines Kollegs über Kupferstich und Holzschnitt des XV. Jahrh. wieder auf die große Abbildung bei T. O. Weigel und Zestermann und wurde durch die schlagende Übereinstimmung mit dem Basler Altar von Konrad Witz betroffen. Das führte zu eingehender Vergleichung und zur Heranziehung der kleinern Probe in R. Weigels Kunstlager-Katalog. Also die Bilder waren mein Ausgangspunkt und meine Urkunden. Ich habe mir angewöhnt, sie zunächst ohne jede Beihilfe von Literatur für sich auswirken zu lassen, und mir über alles Rechenschaft zu geben, was sie allein mir zu sagen haben. So ist es denn nichts als eine ganz irrtümliche und irreführende Annahme,

wenn Jaro Springer meint, ich habe mich durch T. O. Weigels Notiz über die oberdeutsche Form der Beischriften wohl auch in der Zuweisung der Zeichnungen an Witz beeinflussen lassen. „Das sieht ihm gar nicht ähnlich", werden alle Kollegen sagen, die meine Arbeitsweise kennen; das denken sich nur die Schriftgelehrten so, weil das ihrer Schulung entspricht. Und wenn ich, als alter Germanist, mich darauf beschränke, den Widerspruch zu registrieren, der zwischen der Zuweisung an einen kölnischen oder niederländischen Künstler und dem Bericht über Beischriften in oberdeutscher Mundart liege, mich weiter aber gar nicht mit diesem Gesichtspunkt befasse, so lag darin auch eine bewußte Unterlassung, die Jaro Springer hätte zur Vorsicht mahnen sollen, mir nicht verdeckte Schleichwege zuzutrauen, die ich nicht nötig habe, wo die Kunstwerke selbst vor meinen Augen stehen, sei es auch nur im Faksimile.

Diese Abbildungen waren allerdings spärlich und, besonders die kleinere, durch den Übergangsprozess der Reproduktion merkbar beeinträchtigt. Ich schob das verständnislose Aussehen des Linienzuges auf diese Zwischenglieder, gestehe aber gern, daß J. Springers Beobachtung angesichts der Aufnahmen bei Campbell Dodgson auch mir als Verdacht durch den Sinn gezogen war: sollte das Ganze vielleicht nur eine Kopie sein? Nur der Umstand, daß die Blätter aus Pergament bestehen, und daß auch der Künstler seine Gesamtkompositionen auf dies kostbare Material nach sorgfältig vorbereiteten Entwürfen mit leichtem Silberstift übertragen oder gar mit Achatgriffel vorreißen mußte (wie ich dies bei Michelangelos Abänderungen der Vorschläge für das Juliusdenkmal, auf den Blättern bei H. v. Beckerath beobachtet hatte),[1]) ließ mich von solchem Zweifel zurückkommen. Ich mußte also auch von der Zeichnung als solcher absehen und mich fast ausschließlich an die Kompositionen halten. Aber auch so noch wirkte die Kraft der Originale hindurch, daß mir der Nachweis des Zusammenhangs mit Konrad Witz möglich, durchführbar und überzeugend genug erschien, um damit hervorzutreten. Es freut mich, daß J. Springer versteht, weshalb ich den Erfinder unter den charaktervollen Künstlern suche. Ich bedaure, daß er meiner Zuweisung an Konrad Witz nicht beipflichten will. Mein „Hauptargument" hat nie in einer solchen Äußerlichkeit gelegen, wie der oberdeutsche Dialekt des Textes sein könnte, wenn die gleichzeitige Entstehung im Original gesichert wäre. Es liegt ausschließlich in dem künstlerischen Wesen der Einzelbilder und der Zusammenstellung unterer und oberer Teilbilder zu einem Ganzen. Was dies bedeutet, hat Springer nicht hinreichend berücksichtigt, entweder weil ihm solche Gesichtspunkte nicht so geläufig sind, oder weil er die Zugkraft solcher Beweise für die Kunstgeschichte unterschätzt. Ich weiß nicht, ob er meine Abhandlung über Konrad Witz (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn, Leipzig 1903), deren Kenntnis ich in dem Artikel des „Repertorium" voraussetze, genau gelesen hat. Wenn er meint, ähnliche Gestalten, Hände und Gewänder fänden sich an noch andern gemalten, gezeichneten und plastischen Werken des XV. Jahrh. — so würde damit der eigentliche Kern der Sache nicht getroffen. Aber wenn er die Behauptung hinstellt, das unsern Zeichnungen und den Basler Bildern Gemeinsame sei keineswegs Witzisches Eigentum, nicht einmal ausschließliches Kennzeichen der oberdeutschen Schule, so kam alles darauf an, dieses Gemeinsame genau zu definieren und von dem Eigensten des Konrad Witz vollgültige Rechenschaft abzulegen. Es genügt eben nicht, „den erkennbaren Unterschied ganz trivial zu sagen".

„Witz geht seine eigenen Wege, der Zeichner gibt die geläufige Komposition", — lautet das Schlagwort, mit dem die Zuweisung an Witz abgelehnt wird. Dies Urteil bezieht sich zunächst auf ein Beispiel, das wir in zwei Kompositionen, einer gezeichneten (Dodgson Nr. 3) und einer gemalten am Genfer Altar des Konrad Witz (D. Burckhardt Taf. 20), vergleichen können. Und hierbei vermisse ich bei Jaro Springer die Erkenntnis, daß der Genfer Altar im anerkannten Gesamtoeuvre des Basler Malers eine fühlbar abweichende Stellung einnimmt, daß wir nicht einmal die Fragmente des Basler Altars mit den Genfer Tafeln als vollkommen übereinstimmend betrachten dürfen. Auch mit zwei Beispielen dieser beiden Arbeiten des Malers könnten wir zu einer ähnlich negativen Schlußfolgerung kommen, wie Springer sie für seine Argumentation als ausreichend ansieht. Wer würde von unsern heutigen Bildertäufern die landschaftlichen Darstellungen des Genfer Altars mit dem Fisch-

[1]) „Jahrb. d. K. pr. KS. 1884. II."

zug Petri und die des Basler Altars mit Christophorus einem und demselben Meister zuteilen, wenn uns der Name Conradus Sapientis de Basilea nicht auf dem Genfer Retablo überliefert wäre? Die Verschiedenheit ist aber auch bei der Befreiung Petri sehr stark. Das ganze bezeugt, daß die Vorschrift des Bestellers einen engern Anschluß an das savoyische oder südburgundische Kunstgebiet bedingt hat, dessen Gewohnheiten von denen der Basler Diözese und vielleicht noch mehr von der süddeutschen Tradition abwich. Sehr befremdend klingt es, wenn Jaro Springer anführt, wir seien über die ehemalige Zusammensetzung der Basler Tafeln in dem ursprünglichen Altaraufbau nicht unterrichtet. Daniel Burckhardt hat darüber so wesentliche und so überzeugende, so unwidersprechliche Beobachtungen beigebracht, daß wir damit rechnen dürfen, ja für das Verständnis des Malers durchaus damit rechnen müssen, selbst wenn wir nur die eine entscheidende Unterlage festhalten, welche Tafeln in die untere Reihe gehören. Dazu hilft einmal wieder die exakte Rechnung der Perspektive.

Da eben geht Konrad Witz seine eigenen Wege und weicht von den geläufigen Kompositionen seiner Landsleute ab. Wenn diese Grundsätze des Malers, von Altären für monumentale Wirkung in Kirchen und Kapellen her, in die Buchmalerei übertragen werden, so ist das ein Schritt, den wir Konrad Witz zuschreiben dürfen, solange uns kein gleichzeitiges Beispiel auf dem betreffenden Gebiet nachgewiesen wird. Dagegen bin ich weit entfernt, den Gemeinplatz Jaro Springers zu unterschreiben, den er selbst allzu trivial findet für wissenschaftliche Begründung seines „Non placet". Witz geht eigene Wege, sagt er; aber steht es damit nicht ebenso wie mit dem Satz: Der Meister E. S. geht eigene Wege? Müssen wir nicht beide unter die historische Bedingtheit ihrer Zeit einordnen, wo die Redensart nur eine sehr relative Bedeutung haben kann. Mit Recht postuliert deshalb Daniel Burckhardt eine Vorgeschichte des Basler Malers, und sucht sie gar, in Ermangelung ausgedehnter Tafel- und Wandmalerei, in den bescheidenern Bedingungen der Handschriften-Illustration. Die zünftische Ausbildung des Gesellen sichert ihm zuerst die Erbschaft geläufiger Kompositionen.

Wie wenig kann aber der einzelne Vergleich einer Zeichnung hier, eines Gemäldes dort für die Frage entscheiden, zu deren Beantwortung er herangezogen wird, als müsse er schon allein den Ausschlag geben. Wären uns heute so wenig Gemälde von Dürer erhalten wie von Konrad Witz, wie mancher Forscher würde die Anbetung der Könige oder gar die Geburt Christi im Marienleben nicht als Dürer anerkennen wollen, zumal wenn unter den Gemälden die Tafel mit den hl. drei Königen in Florenz nicht vorläge? Und dennoch würde die verneinende Kritik, die deshalb wohl gar das ganze Marienleben verwürfe, sich eines voreiligen Fehlschlusses schuldig machen.

Wie kann man sich wundern bei einem Zeichner zur Biblia Pauperum ererbten Vorrat wiederkehren und nur langsam abgewandelt zu finden. Alle Bemerkungen, die Jaro Springer (s. 54 unten) über die eindringliche Kraft der Kompositionen und die Selbständigkeit ihres Wertes gibt, da sie nicht mehr von Worterklärung abhängige Illustrationen seien, alle die Anerkennungen sind ja ebensoviel Gegenbeweise gegen das eigene Urteil in dem Einzelfall, der als zugkräftiges Beispiel gegen Witz ins Feld geführt wird.

Geläufiges und Eigenes kommt auch in der Biblia Pauperum Weigel-Felix nebeneinander vor, und das ist ganz natürlich, wenn wir uns nur die Bedingungen solcher Stoffe vergegenwärtigen. Ward dem Künstler der Auftrag gegeben, die Armenbibel zu bearbeiten, so ist das Minimalmaß der Anweisung eine Zusammenstellung der Tituli, d. h. der Schriftworte und Autoren, und eine Verteilung der Plätze für die geforderten Szenen auf dem Gesamtblatte. Kam dagegen der Künstler aus eigenem Antrieb dazu, sich dieser Geduldsprobe zu unterziehen, die ihn lange Wintermonate hindurch und jahrelang in abendlichen Mußestunden beschäftigen mußte, so suchte er gewiß nähern Anschluß an bereits genehmigte Vorlagen, und konnte kaum umhin, das Ererbte weiterzuschleppen oder nur behutsam abzuwandeln, je nach Eingebung und Laune, nach Müdigkeit oder Frische seiner Kraft. Und dies Verhältnis wird auch wohl in den meisten Fällen der Bestellung ausdrücklich vorausgesetzt sein. So wenigstens erklären sich alle die Erscheinungen strenger Kontinuität, die einen geduldigen Forscher, wie L. Schreiber, und unsre Spezialisten der Buchmalerei überhaupt, in den Stand gesetzt

haben, Schulen, mehr oder minder lokaler Verbreitung, Handschriftengruppen nach diesem oder jenem System der Bilderordnung, und innerhalb beider den zeitlichen Fortgang der Entwicklung zu unterscheiden.

In der Ausführung solch einer Aufgabe, wie die Armenbibel, ist ein Künstler des XV. Jahrh., und gar noch der ersten eher als der zweiten Hälfte, undenkbar auf „eigenen Wegen", wenn dies eine Originalität irgendwie ausschließlicher Art bedeuten soll. Deshalb habe ich auch auf unmittelbares Verständnis aller Fachmänner gerechnet, wenn ich von den beiden Abbildungen, die mir vorlagen, die Dornenkrönung als die altertümlichere bezeichnete, die Krönung Marias und ihre beiden Gegenstücke darunter als Belege eines spätern, entwickelten, eben des aus dem Basler Altarwerk bekannten Stiles. Ein zünftiger Maler von damals mußte, wenn er sich als selbständiger Meister etablierte, immer zuerst auf Bestellungen aus dem herkömmlichen Bilderkreise gefaßt sein oder mit dem Absatz solcher kirchlich vorgeschriebener, bei der Gemeinde durchweg eingebürgerter Darstellungen rechnen. Die allbeliebten Erzählungen der biblischen Geschichte: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige usw., dann die Stationsbilder der Passionszeit, waren die gangbaren Artikel des Kunstmarktes, auf deren Verkauf sich seine Existenz gründen ließ. Wenn aber ein Bilderzyklus wie die Armenbibel so zahlreiche Zusammenstellung mit ganz selten vorkommenden, ja gesuchten und gewaltsam herbeigezerrten Vergleichsszenen verlangte, da wird doch kaum einer den bereits durchgearbeiteten Vorrat seiner Entwürfe verschmäht, sondern vielmehr jeder den festen Grundstock verwertet haben. Wenn er Jahrelang neben andern großartigeren Aufträgen oder gar auswärtiger Betätigung an der Fertigstellung dieses Werkes arbeitete, so wird ihm auch kaum zum Bewußtsein gekommen sein, welche Fortschritte sein Stil durch Tafel- oder Wandmalerei gemacht habe, oder, wenn er mit Stolz dieses Aufschwunges inne ward, so mußte er sich hier doch wieder nach der Decke strecken und konnte sich nicht vollauf genügetun; denn das hätte alles früher gezeichnete des nämlichen Zyklus über den Haufen geworfen.

Mit solchen Bedingungen der Entstehung gerechnet, verträgt sich die Dornenkrönung mit der Szene vor Pilatus, und beide als Teile der Passionsreihe mit der Krönung Marias und ihrer alttestamentlichen Vorbilder. Diese letzteren drei gehören aber so unmittelbar der Kunstweise des Konrad Witz an, wie wir sie in dem Stadium des Basler Altarwerkes kennen gelernt haben, daß wir die Entstehung der Originalkompositionen der Biblia Pauperum Weigel-Felix nur im Atelier des Konrad Witz zu suchen vermögen, solange dieser Maler von Basel mit seiner Eigenart in der deutschen Geschichte des XV. Jahrh. noch so einzig und allein dasteht. Mit demselben Recht, wie Jaro Springer die Identität der Person zwischen dem Kodex Weigel-Felix und dem Genfer Altar ablehnt, müßten wir auch die Zusammengehörigkeit der gemalten Tafeln bestreiten, die jetzt als Werk des Konrad Witz anerkannt werden. In beiden Fällen würden wir uns nur den Weg zum Verständnis eines menschlich annehmbaren Entwicklungsganges abschneiden.

Und was hat Jaro Springer uns seinerseits als richtigere Erkenntnis zu bieten? Nur die Rückkehr zu W. L. Schreibers Ergebnis in der Einordnung der Handschriften, im Anschluß an die dem System der Bilderverteilung nach verwandte Münchener Biblia Pauperum (Schr. 19), die aus Salzburg stammt. Mit der einfachen Hinnahme dieser Provenienz des Exemplars aus einem Salzburger Nonnenkloster wird auch der Ursprung des Originals, das dem Pergementcodex Weigel-Felix zugrunde liegt, aus dem „östlichen Süddeutschland" wiederhergestellt. Nach historischer Methode ist dies Verfahren gewiß nicht berechtigt; denn die Kunstgeographie nach Klosterbibliotheken ist doch nur ein jämmerlicher Notbehelf der Lokalisierung. Und was folgt aus der Salzburg-Münchener Handschrift für den Leipziger Bilderkodex, der eine Umbildung des Grundstockes, aber doch beträchtlich mehr Eigenes darbietet? Ist nun dies Eigene faßbar als dem Basler Maler Konrad Witz von Rottweil Verwandtes, so liegt hier das Vorrecht der Lokalisierung und nicht dort, wo wir uns nur mit dem Fundort begnügen, über die eigentliche Herkunft der Kunstleistung aber nichts auszusagen vermögen. Hätten wir nicht umgekehrt die Salzburger Handschrift jetzt als oberrheinisch anzusehen und zwischen Rottweil und Basel zu lokalisieren?

Wie weit sich Jaro Springers Urteil bewährt, der die Zeichnungen im Kodex Weigel-

Felix nicht für Originale, sondern für Kopien hält, muß ich dahingestellt sein lassen, da ich weder die Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen bei Campbell Dodgson noch diese 24 Pergamentblätter mit 48 Bildergruppen darauf in England selber gesehen habe. Ich würde mich, wie gesagt, gar nicht wundern, wenn sich der Wert des verschollenen Schatzes beträchtlich herabminderte. Aber die Kompositionen als solche bleiben doch bestehen, und zu ihrer Beurteilung und Einordnung in den Schatz deutscher Kunst des XV. Jahrh. wollten die obigen Bemerkungen vorbereitend beitragen. Wir lassen den Maßstab absoluter Originalität besser zunächst ganz aus dem Spiele und erwarten nicht mehr, als wir erwarten können: allmählichen Fortschritt auf Grund einer lange gehandhabten Erbschaft, vielleicht das Eindringen entschlossenen Fortschritts auch in die Buchmalerei, wo sie, wie hier ganz deutlich, unter den Einfluß der monumentalen Altarwerke gerät. Je mehr wir uns berechtigt glauben, an Konrad Witz selber zu denken, desto weniger werden wir eine dichterische Neuschöpfung erwarten, die auch die dargestellten Szenen aufs neue mit sprechender Mimik zu durchdringen vermöchte, sondern wir werden auch auf Einbuße an dramatischer Lebendigkeit gefaßt sein, wo es gilt, das ruhige Nebeneinander der Körper im Raum mit größerer Annäherung an die sichtbare Wirklichkeit wiederzugeben und in erster Linie das Malerauge des Künstlers oder den Wahrheitssinn des Beschauers zu befriedigen.

Aber vor allen Dingen: die drei neuen Abbildungen bei Campbell Dodgson scheinen uns nicht auszureichen, die Streitfrage ganz zu entscheiden. Wenn J. Springer nicht mehr darin auszubeuten fand, seine Willensmeinung zu begründen, so genügten sie nicht, für das Ganze zu zeugen. Oder sehen andre Augen vielleicht mehr darin, was ich in jenen ältern drei Beispielen fand? R. Stiassny wird sich wohl dazu äußern.[1]) Wir stellen jedenfalls die Forderung, daß der englische Forscher das Ganze, das in seinen Händen ist, in getreuem Faksimile herausgebe, oder wenigstens die deutschen Forscher in den Stand setze, das Original selber in England zu studieren, indem er bekannt gibt, wo es zu finden ist.

Leipzig. Schmarsow.

[1]) Vgl. „Jahrb. der preuß. Kunstsammlung 1906 p. 282."

# Bücherschau.

**Photographische Kunstblätter für den Kunst- und Anschauungs-Unterricht** in Original-Aufnahmen der Süddeutschen Lichtdruck-Anstalt Heinrich Kumpf, Frankfurt a. M. Nach Auswahl des Prof. Luthmer.

Diese Kunstblätter von 47 × 59 cm Bildfläche haben den Zweck, künstlerisch und geschichtlich hervorragende Bauwerke und sonstige Denkmäler des Vaterlandes als Anschauungsmaterial zu bieten für den Unterricht in den höheren und niederen Schulen. — Ein nach Orten zusammengestelltes Verzeichnis der bisherigen 134 Aufnahmen zeigt die nicht unerhebliche Berücksichtigung der rheinischen Burgen und Kirchen, von denen die Pfarrkirche in Andernach (1 u. 2), das Münster in Bonn (39), der Kölner Dom (42 u. 43), die Castorkirche in Koblenz (55 u. 56), der Dom in Limburg (59 u. 60), der Dom in Mainz (63, 64, 65), die Abteikirche Maria-Laach (66, 67, 68, 69) mir in Außen- und Innenansichten usw. vorliegen. — Die Aufnahmen sind über jedes Lob erhaben scharf, tief, warm getönt, so daß sie eine Vorstellung vermitteln, wie sie durch Abbildungen besser nicht erreicht werden kann. Trotzdem ist der Preis bescheiden, indem das Einzelblatt nur 4—6 Mk., bei Abnahme (für Lehrzwecke) von 10 Stück nur 3 Mk., von 50 Stück gar nur 1,50 Mk. kostet. — Die stärkere Verbreitung dieser Blätter, besonders deren Einführung in die Schulen als deren Wandschmuck, darf daher auf das angelegentlichste empfohlen werden. — In noch größerer Zahl mögen die für die einzelnen Perioden und ihre Arten typischen Baudenkmäler, namentlich die Kirchen, aufgenommen, hierbei aber beachtet werden, daß der zufällige Altar- und sonstige Schmuck, der nur zu leicht das Innenbild stört, vorher weggeräumt werde. D.

**Die römischen Katakomben.** Von Dr. Anton Weber. Mit 225 Abbildungen. III. vermehrte und verbesserte Auflage. — Pustet in Regensburg 1906. (Preis 2 Mk.)

Diesem Katakombenbuche hat vornehmlich die Popularität der Darstellung und der Reichtum der Illustration seinen schnellen Erfolg verschafft. Die letztere, die nur in Zeichnungen besteht, mag für diese Zwecke genügen, sogar, weil vielfach leichter verständlich, den Vorzug verdienen vor der Photographie, die für rein wissenschaftliche Zwecke unentbehrlich ist. Das äußerst wohlfeile Buch wird manchem Rompilger ein willkommener Begleiter sein. D.

**Führer zur Kunst.** (à 1 Mk.) Paul Neffs Verlag (Max Schreiber) in Eßlingen A. N.

5. **Von alter und ältester Bauernkunst** von Dr. R. Forrer. Mit 1 Tafel und 32 Textabb.

Der Verfasser, der als erleuchteter Sammler zu den alten Kunstgegenständen die engsten Beziehungen

hat, legt die Sonde an die Bauern- oder Volkskunst, die er mit Recht als die in das Derbe, Rohe, Naive übertragene, also verwilderte Stadtkunst erkärt. Die beigegebenen originellen Abbildungen aus der Römerzeit bis in die letzten Jahrhunderte illustrieren seine gesunden Erklärungen, die den Bauernprodukten manche, auch kulturgeschichtlich interessante Seiten abgewinnen.

6. Hochzeitsfeste der Renaissance in Italien von O. v. Gerstfeldt. Mit 2 Mezzotinto-Gravüren, 3 Einschlagblättern und 6 Textabb.

Über die großartigen Hochzeitsfeste, die namentlich im XV. und XVI. Jahrh. in Italien, besonders in den Hauptstädten gefeiert wurden, berichtet der Verfasser und fügt eine interessante Beschreibung der damit zusammenhängenden glänzenden Brauttaufen (Cassoni) bei, auf denen öfters mythologische, biblische, sagengeschichtliche etc. Szenen von den hervorragendsten Malern (und Plastikern) dargestellt sind (gemäß einigen Abbildungen).

7. Die Ausbildung des Künstlers von Dr. Hans Schmidkunz.

Dieses dem Verfasser sehr geläufige Thema wird hier von ihm in dem Sinn behandelt, daß es für den Werdegang des Künstlers nicht so sehr auf die fremde Erziehung und den äußeren Unterricht ankomme, als auf seine persönliche Durchbildung, d. h. auf seine Individualität, auf sein eigenes Streben. Manche der hier nach dieser Richtung entwickelten Gedanken verdienen ernste Beachtung.

8. Schöne Gartenkunst von Joseph Aug. Lux. Mit 1 Tafel und 20 Abbildungen im Text.

Von der hochentwickelten Gartenkultur des Altertums (bei den Assyrern, Persern, Griechen, Römern) ausgehend, schildert der Verfasser deren Wiederaufleben am Ausgange des Mittelalters, namentlich in Italien, und noch mehr bei den Mauren. An die römischen Villengärten knüpfen die Renaissancegärten an, mit ihren architektonischen, Haus und Garten zusammenfassenden Grundsätzen, die zu den terrassenartigen Anlagen Italiens, später vornehmlich Englands und Schottlands führten. In der Barockzeit erreichte die Ausbildung ihren Höhepunkt durch Lenôtre, den Gartenkünstler Ludwig XIV., der die Rückkehr zur landschaftlichen Behandlung namentlich auch in Deutschland folgte, bis die neueste Zeit allerlei phantastische Formen mit plastischen und malerischen Elementen schuf. Manche Abbildungen illustrieren den interessanten Überblick. K.

---

Aus Natur und Geisteswelt. Teubner; 87. B. Graul, Ostasiatische Kunst und ihre Einwirkung auf Europa. Leipzig 1906. (Preis geb. 1 Mk.)

Die Anregungen, die der europäischen Kunst, namentlich dem Kunstgewerbe von Ostasien, besonders von Japan, zu teil geworden sind, werden hier in klarer und anschaulicher Weise besprochen, an der Hand von 49 geschickt ausgewählten und zusammengestellten Illustrationen. — Bis ins XV. Jahrh. werden diese Einflüsse zurückverfolgt, die im XVII und XVIII. Jahrh. vornehmlich von China ausgeübt wurden, im vorigen Jahrh. von Japan, das auf den modernen Impressionismus in malerischer Hihsicht bedeutsam einwirkte. — In 4 Kapiteln werden diese Beziehungen erörtert, die in diesem Zusammenhange wohl noch nicht dargestellt sind; von aktueller Bedeutung ist, was über den Einfluß Ostasiens auf das moderne Kunstgewerbe, sowie über den Einfluß neuer europäischer Kunst auf Japan gesagt wird. In knapper und doch allgemeinverständlicher Formulierung wird hier ein gutes Stück nicht so leicht erkennbaren modernen Kunstbetriebes derart zur Kenntnis gebracht, daß dafür in weiten Kreisen die richtige Auffassung geweckt und gefördert wird. A.

---

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 10. Band: Correggio. Des Meisters Gemälde in 196 Abbildungen. Herausgegeben von Georg Gronau, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. (Preis geb. 7 Mk.)

Dieser Band darf mit besonderer Anerkennung begrüßt werden, weil er einem Meister gewidmet ist, dessen Stern in den früheren Jahrhunderten hell aufleuchtete, im letzten aber zu erbleichen drohte. Daß davon sein eigentlicher Wert unberührt bleibt, ist letzthin bereits von mehreren Kunstkritikern angedeutet, in der 36 Seiten umfassenden Einleitung zu dem vorliegenden Bande aber eingehend und überzeugend begründet werden, ausschließlich an der Hand der Tafel- und Wandgemälde, die hier vollständig zur Abbildung gelangt sind, mit einer Menge von Einzelaufnahmen. — Obwohl nämlich Antonio Allegris (zu Correggio 1494 geboren, 1534 gestorben) Gemälde schon 7 Jahre nach seinem Tode zu Vasaris Kenntnis gelangten, 1550 von ihm mit vollster Anerkennung beschrieben wurden, so fehlt es doch an zuverlässigen Mitteilungen über seinen Lebensgang, namentlich über die Orte, an denen er sich aufgehalten hat. Wo er die Anregungen zu seinen mythologischen Darstellungen erhielt, wo er seine Landschaften kennen lernte, hüllt sich ins Dunkel. Desto heller strahlen seine Werke, die sich durch die Plastik der Figuren, durch den Liebreiz ihres Ausdrucks, durch die Wärme und Glut des Kolorits in unvergleichlicher Weise auszeichnen. Er kannte die Grenzen, die seinem Genie gezogen waren, aber innerhalb derselben hat er das Höchste erstrebt und erreicht. Wer seine wuchtigen, hier ganz besonders berücksichtigten Wandgemälde in Parma, wer namentlich seine weithin zerstreuten lieblichen Madonnen- und Kinderbilder betrachtet, wird dem Herausgeber gerne folgen auf den Pfaden feinsinniger Analyse und rückhaltloser Bewunderung.

---

Die Lieferungsausgabe dieser Klassiker ist seit dem letzten Referat in Nr. XIX Sp. 286 um 18 Hefte à 50 Pf., Lief. 53 bis 70) gewachsen, so daß jetzt in ihr auch Tizian und Dürer ihren Abschluß gefunden haben, zugleich die I. Serie des Werkes abschließend, die 5 Bände umfaßt. — Die gemäß vorstehender Besprechung weiter erschienenen 5 Bände sollen allmählich in den Einzelheften folgen, die manchem Leser für den Gebrauch handlicher erscheinen mögen. — Wenn für die folgenden Bände van Dyck, Jan Steen, Holbein, Donatello, Hals, Rethel, Botticelli verlockend angekündigt werden, dann möge auch der Wunsch Beachtung finden, daß die altflandrischen Meister nicht zu weit hinausgeschoben werden mögen; sie stehen jetzt, wie die Primitiven überhaupt, im Vordergrunde nicht nur des gelehrten Studiums, sondern auch der allgemeineren Beachtung. S.

---

Der Maler und Radierer Ferdinand von Lütgendorff, 1785—1858 Sein Leben und seine Werke von W. Leo Frhr. v. Lütgendorff. Keller in Frankfurt a. M. 1906. (Preis Mk. 8.)

Das Denkmal, das hier der Enkel dem Großvater setzt, hat dieser wohlverdient, denn er war ein tüchtiger Künstler, namentlich Porträtist, und ein vielseitiger Techniker, der Öl- und Miniaturgemälde, Radierungen und Lithographien ausführte. Sein kürzerer oder längerer Aufenthalt in Erlangen, Prag, Wien, Preßburg, München, Würzburg, Straßburg, Mülhausen usw. brachte dem vornehmen sympathischen Maler (der besonders in München und Wien seine Ausbildung erlangt hatte) mit manchen durch Geburt und Stellung hervorragenden Männern geistlichen und weltlichen Standes, namentlich in Österreich und Ungarn, in Verbindung. So groß war sein Ansehen als Bildnismaler, daß seine Protråts nach Hnnderten zählen, und so enorm war seine Produktivität auch auf anderen Gebieten, namentlich dem der religiösen Malerei, daß das am Schlusse beigegebene, nach den Zeitfolgen (1800—1858) der Entstehung geordnete Verzeichnis seiner sämtlichen Gemälde, Radierungen, Lithographien usw. 3028 Nummern umfaßt. – Daß bei den biographischen Angaben über diese Verbindungen auch zahlreiche Notizen unterlaufen, die einen zeitgeschichtlichen und kulturhistorischen Wert haben und für Sammler von Kunstblättern schätzenswert sind, möge nicht unerwähnt bleiben. — Die wenigen eingehefteten Abbildungen vermitteln von der Malweise des Meisters wenigstens eine annähernde Vorstelluug. D.

---

Michel Angelo. Ein Beitrag zu seinem Seelenleben von Oswald Roeder. — Curt Wigand Berlin-Leipzig 1907.

Unter diesem Titel verbirgt sich eine Verdächtigung des bekanntlich unverheiratet und gegen die Frauen sehr zurückhaltend gebliebenen Künstlerheros, als ob er perversen Neigungen gefrönt habe. Diese Verdächtigung, die nicht in einer rücksichtslosen Form vorgebracht wird, sucht der Verfasser abzuschwächen durch die von ihm als wissenschaftliches Ergebnis gepriesene Anschauung, daß solche Neigung nicht, wie bisher angenommen wurde, ein Laster sei, sondern nur die Äußerung einer abnormen Gehirnbildung. Zu ihrer Begründung wird das Leben des ernsten, einsamen, frommen Meisters, namentlich in seinen Beziehungen zur männlichen Jugend peinlich untersucht; aber wir möchten den Gerichtshof sehen, der auf solche Gründe hin ein anderes Urteil hätte, als das eines unbedingten Freispruches. — Die Anhänger der neuen psychiatrischen Theorie mögen den Bewunderern des erhabenen Künstlers die Vorliebe für ihren Heros durch solche befangenen Untersuchungen, wenn sie auch nicht übel gemeint sein sollten, nicht zu beeinträchtigen versuchen! D.

---

Paul Gerhardts Lieder und Gedichte. Herausgegeben von Wilhelm Nelle. Schloeßmann in Hamburg 1907. (Preis geb. Mk. 4.)

Als etwas verspätete Festgabe zum dreihundertsten Geburtstage Gerhardts erscheint diese Sammlung seiner 133 Lieder und Gedichte, die 395 Seiten umfaßt. Sie ist nach verschiedenen Gesichtspunkten in „Kirchenjahr, Sakramente, Glaube, Kreuz und Trost, Lob und Dank, das Leben des Hauses, Naturleben, Krieg und Frieden, die letzten Dinge", übersichtlich geordnet, jedes Gedicht mit dem Entstehungsjahr bezeichnet wie mit der Angabe der Melodie. — Neben dem Allbekannten begegnet hier manches Ungeläufige, neben den vorzüglichsten Leistungen manch schwaches Produkt, aber in der Zusammenstellung liegt ein besonderer Reiz, ein anerkennenswertes Verdienst. – Die aus 34 Seiten bestehende Einleitung: „Der Dichter und seine Dichtung" macht mit dem Lebenslauf bekannt, der trotz mancher Aufklärungen noch Dunkles bietet. Die „Saatzeit" (1607—1647) wird gebildet durch die Jugend (Gräfenhainichen und Grimma), durch die Studien (Wittenberg 1628—1642), und die Wartezeit (Berlin — 1647); die „Erntezeit" bezeichnet die Fülle dichterischer Kraft (— 1653), Amt und Haus (Mittenwalde — 1657), die Höhe des beruflichen Wirkens (Berlin — 1662), den Abschluß der dichterischen Tätigkeit (1667—1669), den stillen Lebensabend (Lübben — 1676). — Dem gemütvollen, sinnigen Dichter fehlte es nicht an Prüfungen, und ihren Widerhall meint man zuweilen aus seinen Gedichten zu vernehmen. C.

---

Textil Sammlung J. Spengel, München-Warthof. Auktion in München in der Galerie Helbing. Dienstag den 4. bis Donnerstag den 6. Juni 1907.

Dieser Auktionskatalog in Folio mag hier besondere Erwähnung finden, weil er eine ungewöhnlich große und mannigfaltige Sammlung alter Gewebe und Stickereien an der Hand von zirka 150 vorzüglichen Abbildungen (im Text und auf 26 Tafeln) in wissenschaftlicher Beschreibung durch Konservator Dr. W. A. Schmidt vorführt. — Von 1—127 reichen die, fast sämtlich gemusterten, Samte des XV.—XVIII. Jahrh., von 128—585 Brokate, Damaste etc., die mit dem XII. Jahrh. (arabisch-sizilianische Manufaktur) einsetzen und bis an die Schwelle des XIX. Jahrh. die Entwickelung ziemlich lückenlos illustrieren, so daß nur die altorientalische Industrie unvertreten ist; 586—793 die Stickereien vom XV. bis ins XVIII. Jahrh.; 794—872 die Spitzen in Klöppel-, Näh-, Häckel-, Strick- und Filettechnik, sowie die Posamenterien vom XVI. bis ins XIX. Jahrh.; 873—890 orientalische Stoffe und Kleider; 891—935 Nachtrag aus den letzten Jahrhunderten. — Der Schwerpunkt dieser nur durch vieljährige Mühewaltung und tüchtige Sachkenntnis erreichten Kollektion liegt in den vornehmlich italienischen Erzeugnissen des XVI. und XVII. Jahrh.; als etwas auffällig mag nur erscheinen, daß die in den letzten Jahrzehnten so zahlreich ausgegrabenen ägyptischen Stoffe des IV. bis VIII. Jahrh. in die Sammlung gar nicht aufgenommen sind. — Da jede Nummer durchweg korrekt beschrieben ist (statt: Kappe eines Velum [595] zu setzen: eines Pluviale!), durchschnittlich jede sechste Nummer abgebildet, so bietet der Katalog eine bequeme Anleitung zum Studium der Textilien, deren Mustern zugleich viele dankbare Motive zu entnehmen sind. Schnütgen.





Schwebende Doppelfigur spätester Gotik.

St. Anna Selbdritt Madonna

(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Schwebende Doppelfigur spätester Gotik.

Mit 2 Abbildungen. (Tafel IV.)



Vor ungefähr zwei Jahrzehnten erhielt ich von einem westfälischen Bildhauer diese Doppelfigur, die bis in den Anfang des vorigen Jahrhunderts in der Kirche zu Halle sich befunden haben soll. Sie ist 173 *cm* hoch, zirka 50 *cm* breit und tief, aus einem Eichenstamm geschnitzt, dessen Wuchs die Gestaltung beeinflußt zu haben scheint. Gut erhalten hat sie durch die geschickte Hand von Anton Mormann in Wiedenbrück kleine Restaurationen erfahren, unter sorgsamster Berücksichtigung der nicht unerheblichen Überreste von Polychromie und ihrem Kreidegrund. — Von der Mondsichel zu Füßen an trennt sie auf den Seiten ein breiter, tiefer Schlitz, der die vollrunden, etwas vorgebeugten Köpfe vollständig scheidet. Diesem Schlitz entsprang der vielleicht aus abwechselnd geraden und flammigen vergoldeten Holzstrahlen bestehende Kranz, der mandorlenartig die beiden Hochreliefs trennte und umfing. — Solche Strahlenfiguren, an deren Konsole gern ganz kurze Armleuchter angebracht wurden, waren namentlich während der spätgotischen Periode für das Mittelschiff der Kirche ein besonders in Westfalen und am Niederrhein sehr beliebter Schmuck, sei es, daß sie in dieser einfachen Behandlung vom Triumphbogen herabhingen, zugleich in den Chor und in das Langhaus wirkend, sei es, daß sie (vielfach in kleinerer Form) mit einem eisernen Rosenreifen und geschnitzten Wolkenkranze umgeben, oder den Mittelpunkt eines mächtigen Marienleuchters bildend, das Mittelschiff zierten. Wer eine solche Figurengruppe (z. B. Vreden und Kalkar) in ihrer ursprünglichen Form an der ursprünglichen Stelle gesehen hat, wird an ihre imposante Wirkung die beste Erinnerung bewahren. In der Regel ist es auf der einen wie auf der anderen Seite das schwebende Bild der Gottesmutter, fast in genauer Wiederholung, wie an einem zweiten, etwas älteren Exemplar meiner Sammlung, das im folgenden Heft abgebildet werden soll.

Das hier in die Erscheinung tretende außergewöhnlich reiche Exemplar zeigt auf der Vorderseite die mit der Krone und Kette geschmückte hl. Jungfrau, die auf dem linken Arm das nackte, seine Ärmchen ausbreitende Kind trägt, während ihre kleine, edel geformte Hand zierlich auf ihre Brust gelegt ist. Das milde Angesicht mit seinen Schlitzaugen ist von dem üppigen Wellenhaar umrahmt; in den etwas schwulstig, aber äußerst geschickt drapierten Mantel ragt unten der weibliche Kopf der unter dem Fußtritt sich krümmenden Schlange hinein. — Die Rückseite zeigt, in den Umrissen mit der Vorderseite genau sich deckend, die Gestalt der hl. Mutter Anna, deren ernsteres Antlitz von der Haube eingefaßt ist, während der Schulterkragen über dem Kleide unter dem Mantel sich zeigt. Auf dem rechten Arme sitzt mit Krone und in reicher Gewandung die hl. Jungfrau mit ihrem tunikabekleideten göttlichen Kinde, das in so kecker wie lieblicher Geberde, das rechte Ärmchen um den Nacken der Mutter schlingt, während die linke Hand nach unten weist, wo in naiver Zärtlichkeit die Großmutter den bekleideten Fuß ihrer Tochter faßt. Auch hier läßt der wuchtig behandelte Faltenwurf an Mannigfaltigkeit und Grazie nichts zu wünschen übrig. — Die etwas flachere Behandlung der mit Wappenschildchen verzierten Konsole gegenüber der tieferen bei den auf die Wirkung nach unten berechneten Köpfen bringt auch in dieser Hinsicht die außerordentliche Geschicklichkeit des westfälischen Künstlers zur Geltung, der um 1520 dieses Doppelbild geschaffen haben wird. — Eine ganze verwandte, wohl um ein Jahrzehnt jüngere Doppelmadonna derselben Hand befindet, bezw. befand sich in der durch ihre ehemaligen Tafelgemälde berühmt gewordenen Klosterkirche zu Liesborn, (vergl. Ludorff, Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Beckum, Tafel 41); Haltung, Ausdruck, Kostüm, Draperie, Ikonographie stimmen überein, sie hat den Vorzug, daß Strahlenkranz und Polychromie erhalten, den Nachteil, daß die beiden Reliefs auseinander geschnitten sind. Ob diese tüchtigen Skulpturen in Liesborn, (oder, was wahrscheinlicher, in Münster) entstanden sind, bedarf näherer Untersuchung. Schnütgen.

## Rundschau vom Utrechter Domturm.

Mit 3 Abbildungen.

Noch ein paar Schritte links um die Rathausecke, hier fassen wir Posto und betrachten uns mal erst den alten Knaben. Das ist ein Bildchen! nicht wahr? Im Vordergrund die Häuser und Häuslein des alten Fischmarktes mit ihren Fischbänken und Schutzdächern; davor das Getriebe der Schellfisch und Kabliau bedürftigen Menschheit und dahinter, darüber der alte Koloß, hoch in die Luft ragend mit seinen mächtigen drei Etagen und seinem Dachkäppchen. Mögen Stürme und Jahrhunderte ihm allen Zierat abgezaust, sein Königsgewand mit einem Bettlermantel vertauscht haben, seine Kerngestalt konnten sie ihm nicht rauben, nicht seine Majestät, noch seine prächtigen Verhältnisse. Ob die Utrechter ihn auch lieb haben, ihren alten Domturm, das Wahrzeichen ihrer ruhm- und schicksalreichen Heimstätte, der greisen Bischofstadt, wie sie in Wort und Schrift so oft tituliert wird? Was erzählt er ihnen nicht aus alter und neuer Vergangenheit? Wunderbare Historien und Mären, vom Papst, der aus ihren Mauern hervorgegangen, von ihren Bischöfen und Prälaten, Helden und Bürgern. Aber er hat nicht allein seine Lapidarstimme zum Erzählen, er trägt in der breiten Brust auch eine eherne Singstimme, welche seinen Utrechtern die Zeit verkündet, sowohl in dumpfen und wuchtigen Schlägen, als in ernsten und munteren Vorspielen. Feierlich hebt er einen Choral an, wehmütig läßt er alte Volksweisen ertönen, ja in kecker galanter Laune stimmt er sogar Don Juans verführerisches Lied an: „Reich mir die Hand, mein Leben, komm auf mein Schloß mit mir"!

Wir schreiten vorbei an dem herrlichen „Seebanquett", welchen Titel die alten holländischen Dichter den Rund- und Plattfischen, den Krabben und Krebsen, den Muscheln und Austern verliehen, und nähern uns dem Riesen. Das Pförtchen an der Nordseite nimmt uns auf, und in Ermangelung eines zeitgemäßen Aufzugs beginnen wir die unzeitgemäß hohen und breiten Stufen hinanzukraxeln. Eine weite Halle in halber Geschoßhöhe bietet Anlaß zum ersten Verschnaufen und Umsichschauen. Dieser Raum, dem St. Michael geweiht, stand früher mit dem bischöflichen Palast in Verbindung und diente als Hofkapelle.

Vorbei ist die gute alte Zeit, da das nächsthöhere Gewölbe von der Türmerfamilie belebt wurde, welcher der mittlere Raum als Wohnstube und die Seiten- und Mauernischen als Schlafzellen dienten. Hier schloß ein Gitter den Treppenlauf ab, das sich nur nach Erlegung des vorgeschriebenen Obolus dem Höherstrebenden öffnete. Wenn aber auf unseren Glockenzug der brave Herr G . . . oder seine Frau oder Tochter auf der Schwelle ihres erhabenen Aufenthalts erschien, so versagten die schon steif gewordenen Knie plötzlich den Dienst, die keuchende Lunge und der ausgetrocknete Gaumen verlangten gebieterisch ihr Recht; die neugierigen Augen nämlich hatten ihnen die Kunde übermittelt, daß es dadrinnen an behaglicher Sitzgelegenheit nicht fehle, und daß auf der Theke eine Flaschenbatterie aufgestellt sei, die weit über den bloßen Familiendurst hinausreiche. Schon längst hat auf alle Höhen die Gastfreundschaft sich erstreckt; die Alpenpässe sind stolz auf ihre altberühmten Hospize; Hotels und Sanatorien schauen auf die Strato-cumulus und Nimbuswolken herab, das Straßburger Münster hat schon dem jungen Dichterheros nebst der geistigen auch leibliche Erquickung geboten und auch der Utrechter Domturm will seine Besucher nicht ungelabt entlassen. In der Mauerdicke ist noch ein Extrastübchen gewonnen, aus dessen Fenster man schon tief auf die südliche Stadt herabblickt. Da rastete sich's gut und sprach sich's gut mit dem Turmhüter, der so lange die Welt von oben betrachtet und zu berichten wußte, was er da unten bemerkte. Da wurde es namentlich an Sommersonntagen nicht leer, wenn die Hochflut der Besteiger sich herauf- und herabdrängte. Da saß manches Pärchen an dem Fensterlein und spähte hinab auf die Dächer und suchte sein Zukunftsdächlein herauszufinden, und schaute sehnsuchtsvoll und hoffnungsfroh hinaus ins weite Land und ins weite Leben. Da hat auch Caspar August Savels sein Haupt- und Standquartier aufgeschlagen, als er es unternahm, die Meisterwerke Gerard de Wouws für sein leider ungeschrieben gebliebenes großes Glockenwerk zu erobern. Mit einem seltsamen

Ungetüm, einem selbsterfundenen Riesenstorchschnabel zog er hieher und dann hinauf in die Glockenstube um das schwer zu erhaltende für den Wohlklang so wichtige, äußere und innere Profil der Glockenwände aufs Papier zu übertragen: mit mächtigen Wachsklumpen in Staniol gehüllt formte er die prachtvollen Inschriften und Ornamente, die Kronen und Ringe ab, und endlich sogar die großen schönen Figuren der Salvator-, Marien- und Martinsglocke. Diese Zeitschrift hat einige Resultate seiner Arbeiten veröffentlicht. Nicht lange hat das siebenfache unvergleichliche Geläute die Utrechter Atmosphäre und das Utrechter Gemüt in Schwingung versetzt — gar zu bald ist es verstummt. Nur noch bei Haupt- und Staatsereignissen geben die armen Glocken die regelwidrigsten Tonfolgen von sich; eine Kompagnie braver aber in der Läutekunst nicht gedrillter Vaterlandsverteidiger wird an fürstlichen Geburtstagen an die Stränge kommandiert und reißt daran, was das Zeug halten will. Während de Wouws Kirchengeläute zur Disposition gestellt ist, blieb das mehr weltliche Meisterwerk Hemonys das schon erwähnte Glockenspiel bis auf den heutigen Tag in voller Tätigkeit. Im dritten Turmgeschoß, dem Oktogon, welches durchbrochen, leicht und luftig und doch imposant das stolze Werk bekrönt, sind die hundert Glocken und Glöcklein mit ihrem Bewegungsapparat untergebracht. Hat das liebe Publikum diese Höhe erreicht, so ergötzt es sich vor allem an der großartigen Walze mit ihren tausend Löchern und Stiften, und harrt gespannt der viertel, halben oder ganzen Stunde, vor welcher eine, kürzere oder längere Drehung eintreten muß, das Vorspiel vor dem Stundenschlag veranlassend.

Der Domturm sammt Zubehör ist städtisches Eigentum; so hat denn das Stadtregiment ihm vier enorme Zifferblätter auf die Weste gehängt, von welchen die ganze Stadt und, vermittels Fernrohr, sogar die ganze Provinz die richtige Zeit ablesen kann. Nun steht dem unermüdlichen, schwindelfreien und gewandten Besteiger noch die enge Wendeltreppe bevor, um das oberste Geschoß zu „nehmen". Zuweilen muß er unter pulsdicke Eisen, Verankerungen späterer Zeit, sich durchwinden, aber endlich darf er hinaustreten auf den höchsten Umgang und die Früchte seiner Anstrengung genießen. Er befindet sich in gleicher Höhe wie der blinde Gloster und Edgar auf der Shakespeareklippe in Dover:

„Kommt Herr, hier ist der Ort; steht still! —
Wie graunvoll
Und schwindelnd ist der Blick in diese Tiefe!
Die Kräh'n und Dohlen in der mittlern Luft
Sehn kaum wie Käfer aus. — Halbwegs hinab
Hängt einer, Fenchel sammelnd, grausig Werk!
Mich dünkt, er scheint nicht größer als sein Kopf.
Die Fischer, die dort an dem Ufer gehn,
Sind Mäusen gleich, und jenes mächt'ge Schiff
Schrumpft ein zu seinem Boot, sein Boot zum
Nachen,
Bemerkbar kaum. — Der Meereswoge Brandung,
Die murmelnd auf zahllosen Kieseln tobt,
Ist kaum vernehmbar. — Ich will nicht mehr hinsehn,
Daß nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Köpflings hinab mich stürzt". (König Lear.)

Der Fremdling, der an der Ostseite in die grauenvolle Tiefe zu seinen Füßen hinabblickt, bemerkt zu seinem Erstaunen, daß wo das Schiff des hohen Domes sich erheben sollte, ein freier Platz sich ausbreitet zur Disposition von Fußgängern, Droschken und Straßenbahnen, das sogenannte „Domplein", welches den Turm von den mächtigen Resten der Kathedrale trennt. Ein Orkan riß am 1. August 1674 das Langschiff, welchem Gewölbe und Strebebogen noch fehlten, zum großen Teil ein; seine wunderbare Ruine hat Saftleven verewigt auf großartigen Blättern, die noch im Rathaus aufbewahrt werden. Kreuzschiff und Chor waren erhalten geblieben. Nun berieten und erhitzten sich die Autoritäten teils für den Wiederaufbau, teils für gänzlichen Abbruch. Die Entscheidung fiel für den letzteren und wie frühere Jahrhunderte in langsamen Tempo das Werk zustande gebracht, so räumten die späteren seine Reste allmählich weg, bis im Jahre 1826 ihr Ideal erreicht war, das von den letzten Trümmern befreite „Domplein". Chor und Kreuzschiff wurden bei sothaner Geistesrichtung natürlich ihrem Schicksal überlassen, und die Zeit hat mit ihrem bekannten Zahn weidlich daran genagt, bis eine erste Restauration, leider keine ganz einwandfreie, dem weiteren Verfall Einhalt tat und endlich in neuester Zeit von befugter Hand das prachtvolle Chor in alter Herrlichkeit hergestellt wurde. (Abb. 1.) Wenn die bebauten Quadratmeter des Turmes, der Kreuzanlage und des Chores mit den unbebauten des Domplatzes zusammengezählt werden, so ergibt sich eine Grundfläche, welche derjenigen des Kölner Domes nicht viel nachsteht. Aber nicht allein an Größe und Höhe, auch in

den edelen Formen und Verhältnissen erweist sich der Utrechter Dom als jüngerer Bruder des Kölners und als Angehöriger der fränkischen Kathedralenfamilie. In allen Teilen vollendet würde er als das bei weiten großartigste Kirchenmonument der Niederlande dastehen. Selbst der jetztige Bruchteil wäre als katholische Kathedrale noch vollständig ausreichend — für eine Einzelpfarre erwies er sich übergroß — und so hat sich die reformierte Gemeinde sozusagen in die große Kirche eine kleinere hineingebaut, um sich nicht in den weiten Räumen zu verlieren und sich um ihre Kanzel häuslich-gemütlich scharen zu können.

Über das Chor hinaus, also östlich vom Dom, dem Zentralpunkt der Stadt, erhebt sich die uralte romanische St. Peterskirche, nördlich St. Johann mit romanischem Schiff und gotischem Chor; im Westen ragte, etwas später angelegt, die Marienkirche, die St. Paulusabtei breitete sich im Süden aus. Vier Kirchen umgaben nach den vier Windrichtungen den Dom; nicht allein den einzelnen Gotteshäusern, dem ganzen Stadtplan lag das Kreuz zugrunde. Die Idee dieser Anlage stammte von Bischof Meinwerk dem Paderborner; Hermann von Münster nahm sie mit Begeisterung auf und St. Bernulphus brachte sie in Utrecht zur Ausführung. War doch Utrecht von Anfang an eine geistliche Stiftung, die Bischofstadt, welcher sich erst nach und nach die bürgerlichen Quartiere anschmiegten. Die Reformation verschaffte zwar dem bürgerlichen Element die Überhand, aber auch die Bürger hingen an der alten Bezeichnung ihres Wohnsitzes und fühlten sich noch stets als ehrwürdige Bewohner der ehrwürdigen „grijzen Bisschopstad“. Das alte Stadtkreuz existiert nicht mehr in seiner ursprünglichen Form, die Paulusabtei und die Marienkirche sind verschwunden; dafür aber entstand im Süden die Sint-Catharijnekerk, eine Karmeliterkirche aus dem XV. Jahrhundert, die jetzige katholische Kathedrale, und westlich erblicken wir die Bunrtkerk, die Dompfarre in ähnlicher Lage wie St. Andreas in Köln, so daß aus der Vogel- oder Turmperspektive noch immer die Kreuzanlage zu erkennen ist.



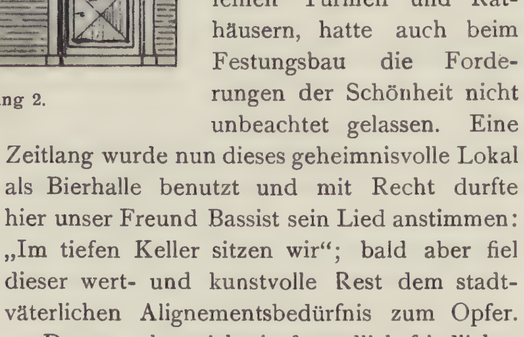
Abbildung 1.

Nordwestlich über die Bunrtkerk hinaus entdecken wir einen großen Platz voller Leben und Bewegung; es ist gerade Samstag, Markttag, Viehmarkt. Die verkäuflichen Milch- und Fleischlieferanten aus der ganzen viehreichen Provinz umstehen in mehrfachen Reihen den weiten Raum; in der Mitte ist das traditionelle Gefähr zusammengeschoben, zwei- und vierräderig, daran findet der Liebhaber noch überlieferte gotische und Renaissanceschnitzereien, flott und sauber ausgeführt in echtem „Wagenschot" (gespaltenes Eichenholz) vergoldet und mit lebhaften Farben bemalt. Ein Gewimmel von Käufern und Verkäufern wogt hin und her, strömt aus den Wirtshäusern und nach geschlossenem Handel wieder herein: denn zu Kauf gehört Weinkauf.



Abbildung 2.

Vreeburg- abgekürzt von Vredenburch = Friedensburg heißt der Ort. Von einigem Krakehl abgesehen, ist der Friede vorhanden, die Burg aber ist ganz verschwunden. Die früheren Utrechter waren nicht so friedlich gesinnt wie die heutigen. Die bürgerliche Stadt drohte der geistlichen über den Kopf zu wachsen, namentlich die Gilden machten den Bischöfen das Leben äußerst ungemütlich. Täglich bedrängt wichen sie zuletzt aus der Stadt und suchten ein ruhigeres Dasein in ihrer festen Burg, drei Stunden von Utrecht am Rhein gelegen: Wijk by Dunrstede (Wijken=Ausweichen). Ein höchst interessanter, gut erhaltener Turm und bedeutende Mauerreste sind noch übrig von diesem festen Zufluchtsort. Die Tochter des in den gewölbten Turmetagen hausenden Kustos trägt beim Herumführen die ganze Zeit- und Landesgeschichte mit Begeisterung vor. Liebhaber der Landschaftsmalerei werden sich des stolzen Baues vielleicht erinnern: auf Jakob Ruisdaals berühmten Gemälden — die Mühle — ist er rechts im Mittelgrunde abgebildet. Als der Zustand gar zu unhaltbar wurde, bewogen die Unterhändler Karls V. den Bischof Heinrich von Bayern, auf die weltliche Macht zu verzichten, und kaum war die Sache perfekt, so ließ der neue Herr seinen Leibarchitekten, den berühmten Meister Rombout Keldermans aus Mecheln kommen, um dem unruhigen Utrechter eine gewaltige Zwingburg auf die Nase zu setzen, welche den Namen Fredenborch erhielt und über deren Eingang eine eiserne Zuchtrute abgebildet war. Wenngleich die eiserne Herrschaft nicht lange gedauert, so hat sie doch bei den Bürgern eine keineswegs freundliche Erinnerung hinterlassen, und die Reste der gebrochenen Burg behielten bis auf unsere Tage — von der spanischen Besatzung her — den Namen „Spanjaardsgat", Höhle der Spanier. Vom Äußern war nur noch ein mit Efeu bebewachsener formloser Backsteinklumpen sichtbar, der sich im „Singel", dem Stadtgraben, spiegelte und mit abergläubischer Scheu betrachtet wurde; als ein Verwegener ins verschüttete Innere vordrang entdeckte er eine mit schwerem Netzgewölbe überspannte mächtige Kasematte. Meister Rombout, der Erbauer von feinen Türmen und Rathäusern, hatte auch beim Festungsbau die Forderungen der Schönheit nicht unbeachtet gelassen. Eine Zeitlang wurde nun dieses geheimnisvolle Lokal als Bierhalle benutzt und mit Recht durfte hier unser Freund Bassist sein Lied anstimmen: „Im tiefen Keller sitzen wir"; bald aber fiel dieser wert- und kunstvolle Rest dem stadtväterlichen Alignementsbedürfnis zum Opfer.



Dagegen hat sich ein freundlich-friedliches Monument fast intakt in unsere Zeit hinübergerettet — das südlich vom Domchor gelegene Papsthaus — „Paushuise". Der arme Mr. Adriaen Floriszoon, wie hat er sich gefreut über seinen Kauf, ein großes Grundstück im

Mittelpunkt der Stadt. Die alten Gebäude darauf sollten benutzt, aber erweitert werden, zunächst war ein Saalbau geplant, zu dessen Vertäfelung seine Freunde und Kapitelkollegen das nötige Eichenholz anschafften. Er selber, kurz nach Ankauf ins Kardinalkollegium aufgenommen, weilte nämlich fern von Utrecht, aber mit seinen Freunden korrespondierte er eifrig über die neuen Einrichtungen. Sein Herz war voll davon: Gott selbst habe ihm diese Besitzung ausgesucht, da wolle er seine alten Tage zubringen, auch als Kardinal werde er in seiner trauten Utrechter Behausung residieren. Er blieb nicht beim Saalbau, nach Vorschlägen seiner Bauleiter wurde ein ganz neues Haus dem alten vorgebaut, mit der Front an der Gracht, die Balken dazu wurden auf dem Deventer Markt erworben. Und dieses neue stattliche Haus, in echt niederländischer Art aufgeführt mit zierlichem Zackengiebel, ist noch immer eine Zierde der Stadt, und bei alt und jung unter dem Namen „Paushuise" bekannt. Der Erbauer hat es niemals angeschaut; wenn er auch im Scherz gesagt hatte: selbst wenn er Papst würde, sein liebes Utrecht würd er nicht verlassen — als wirklich die Wahl auf ihn fiel, war es vorbei mit dem süßen Lieblingswunsch: „Otium cum dignitate" in der lieben Heimat. Die Sorgen und Wirren der Zeit, denen er, der „fromme, sittenreine Gelehrte" doch nicht gewachsen war, rafften ihn noch innerhalb seines zweiten Papstjahres dahin. Mannigfache Bewohner hat das Haus beherbergt, auch solche von zweifelhafter oder unzweifelhafter Beschaffenheit, namentlich ein adeliges Geschlecht, dessen männliche und weibliche Glieder, ohne jegliche Gelehrsamkeit, Frömmigkeit und Sittenreinheit, als Übermenschen oder Untermenschen das Möglichste geleistet haben. Jetzt ist es der Sitz des Gouverneurs der Provinz Utrecht, ein großer Flügel rechts daran gebaut, dient als Regierungsgebäude. Der Utrechter aber, auch der nicht päpstlich gesinnte, fühlt noch immer ein historisches Selbstbewußtsein bei dem Gedanken, daß seine Stadt der Kirche einen Papst geschenkt und die Erinnerung an diesen Papst wird täglich erneut und lebendig erhalten durch dessen eigenste, liebste Schöpfung: Paushuise.

Noch manches andere interessante Haus ließe sich herausfinden; von den uralten Patrizierburgen blieb nur eine erhalten, finster, hoch, mit Türmchen und Zinnen, den wenig friedlichen Charakter ihrer Bewohner bezeugend: „het huis Oudaen". Aber unser Interesse wird noch mehr in Anspruch genommen durch die endlose Reihe der nebeneinander liegenden großen, kleinen und allerkleinsten Satteldächer, Zeugnis ablegend von der mehr als tausendjährigen Bau- und Wohnart der nordischen Völker. Mit der Schmalseite der Straße zugekehrt, mit Giebel oder abgewalmt, hoch oder niedrig, überall bekundet sich das Einfamilienhaus.

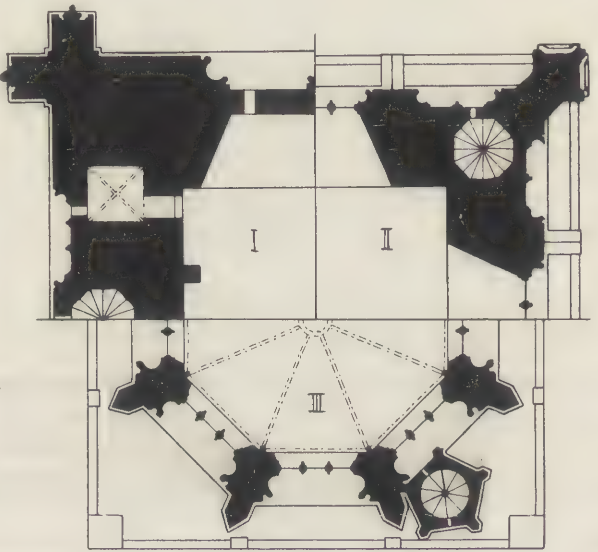


Abbildung 3.

Aber die Gründer, Beherrscher und Bewohner moderner Großstädte, sie rufen im Chor: Fort mit dem alten Krempel, wir brauchen keine Tradition — die Mietskaserne ist unser Ideal, alles soll breit sein und großartig, klotzig und protzig. Im schönsten Seelenverein wirken die neuen Bau-, Feuer- und gesundheitlichen Theorien der alten Praxis entgegen und erschweren die Ansiedelung des Einzelbürgers. Da wird zunächst eine Minimalhausbreite von 7 *m* festgesetzt; für die Balkenlage darf nicht die kürzeste Dimension zwischen den Seitenmauern gewählt werden: ein Feuerexperte hat herausgebracht, daß bei Brand im Nachbarhaus unsere Balkenköpfe alsdann verhohlen könnten, wir müssen, wohl oder übel, die längste Dimension überspannen und

dabei über Tür- und Lichtöffnungen unsere Stützpunkte suchen oder mit einigen Extrakosten schaffen. Mit den Dächern gehts ebenso. Ist unser Haus 7 *m* breit und 12 bis 14 tief, so dürfen wir nach älter Weise nicht die 7 *m* als Dachbasis annehmen, sondern müssen uns ein Dachungetüm leisten das 12 bis 14 *m* die Beine auseinanderspreizt, eingespannt in der Straßenrichtung zwischen den unseligen Brandgiebeln. Für Treppenbreite und -Steigung sind Maße vorgeschrieben, die weit über das privathäusliche Bedürfnis hinausgehen; auch für untergeordnete Räume wird mehr als auskömmliche Höhe verlangt. Alle diese Anordnungen mögen für Etagenhäuser berechtigt sein, auf das Familienhaus ist eben keine Rücksicht genommen. So steht denn für den reichen Mann die kostbare Villa bereit; dem weniger bemittelten Familienhaupt bleibt nichts übrig, als mit den lieben Seinigen in Mietskaserne oder Zinspalast sich einzuschachteln.

„Etagenweis' gelagert wie Geschiebe
Charakterloser Menschenmassenbrei —
In jedem Hof gewerbliche Betriebe,
Doch straßenwärts die Scheinpalasterei —
Erdrosselt das Familienhaus, das liebe
Vom Bodenhandel und der Baukanzlei —
Die Neustadt stolz dem Fremdling vorgewiesen.
Und hoch als Frucht der Hochkultur gepriesen!"

Zu spät, zu spät, zu spät! O hätten doch einsichtige und vorsorgliche Regierungen und Parlamente bei Zeiten heilsame Eingebungen gehabt! Wie allgemein ist die Expropriation angewandt worden für alles, was da fleucht und kreucht, für Chausseen, Kanäle, Eisenbahnen. Sie soll ja nur angewandt werden, im allgemeinen Interesse und bei voller Entschädigung. Aber liegt denn bloß die Möglichkeit schnellster, sicherster und bequemster Bewegung im allgemeinen Interesse? Was geschah für den Sesshaften, den Ruhigen, der friedlich „post fornacem" sitzen und „bonam pacem" haben möchte? Wäre den Städten ein Vorkaufsrecht verliehen worden, das Recht vom umliegenden Gelände soviel sie zur Erweiterung ihres Weichbildes brauchten, für einen festgesetzten Preis zu erwerben, zum zehnfachen Preis des landwirtschaftlichen Nutzwertes, so wäre der Ureigentümer noch immer ein reicher Mann geworden, bloß die Spekulation wäre eingedämmt und dem baulustigen städtischen Hausvater ein preiswürdiges Grundstück erreichbar gemesen. Nehmen wir den ackerbaulichen Hektarwert zu fünftausend Mark an; die Stadt zahlt das zehnfache, baut Straßen und Kanäle und ist verpflichtet, für das Zwanzigfache ihren Bürgern eine Parzelle zu überlassen. Du möchtest, lieber Leser, Dich ansiedeln, Deiner Familie ein Heim bereiten nach ihrem Geschmack und ihren Bedürfnissen. Du wünschest Dir ein Haus etwa von 7 *m* Breite und 14 *m* Tiefe, ein Gärtchen von gleichen Dimensionen, so zahlst Du für Dein Grundstück zweitausend Märkelchen. Wir nehmen an, der lieben Baukunst sei die Zwangsjacke einigermaßen gelockert so kannst Du Dir für etwa 150 Mk. pro Quadratmeter 7 große und 3 kleinere Räume schaffen — so unmäßig „herrschaftlich" brauchen sie ja nicht ausgestattet zu werden — und für 18 000 Mk. könntest Du singen: „My house is my castle". Für Leute mit weniger Geld im Beutel ließe sich bei etwas kleineren Dimensionen für den halben Preis noch ein siebenräumiges Häuslein herstellen. „Es wär ein Ziel, aufs innigste zu wünschen!" sagt Hamlet. Wo viele Menschen auf engem Raum zusammenwohnen, wird es immer Reibereien geben — aber es ist doch ein Unterschied, ob man bloß Nachbarn rechts und links hat, oder dergleichen auch über dem Kopfwehhaupt und unter den Filzsohlen. Eigener Eingang, eigene Treppe, eigene Waschgelegenheit und Bleiche — was meint ihr dazu, verehrteste Hausfrauen? Und dann keine Mansardenreihe, wohin die Dienstmägdelein aller Etagen zwischen zehn und elf hinaufsteigen und eine Ratsversammlung veranstalten, ob sie sich hübsch ins Bett legen oder noch einen gemeinschaftlichen Nachtbummel in die Wege leiten sollen.

Wie gibt es noch immer so nette oft winzige Häuschen in den alten Städten! Der nicht ganz moderne Mensch flüchtet hin und wieder aus seinem Etagenviertel zu ihren Überbleibseln, um sein Auge an einer richtigen Straßensilhouette oder orginellen Baugruppe zu erquicken und herzustellen. (Abb. 2).*)

Da liegen sie unter uns, Kirchen, Verwaltungsgebäude und Menschenbehausungen im grünen Gürtel von Ulmen und Wiesen. Aber ist Utrecht — Ultrajectum — nicht ursprünglich eine römische Gründung, ein Fort zur Sicherung

*) Abbildung 2 stellt ein einfaches Utrechter Giebelhäuschen dar: vielleicht findet sich später Gelegenheit mehr derartige Überbleibsel aus dem XVI. und XVII. Jahrh. der Lesern vorzuführen.

des Rheinübergangs? Wo ist er denn hingekommen der alte Rhein, an dessen Ufern die Legionen ihr Ultrajectum, ihr Lugdunum Batavorum (Leiden) angelegt und der bei Katwijk in die Nordsee sich ergoß? Noch läßt sein altes Bett sich nachweisen — Vetus Vallis — welches später angefüllt wurde und ein Stadtviertel aufnahm. Nur noch eine schmale Rinne, der krumme Rhein fließt teilweise durch, teilweise um die Stadt. Der Rhein, der alte römische ist versandet; um den wenigen Wassern, die noch träge die alte Bahn verfolgen, einen Abfluß durch die Düne zu sichern, hat Ludwig Bonaparte in Katwijk die bekannten Schleusen erbaut. Utrecht, um nicht von der Schiffahrt ausgeschlossen zu sein, mußte seine keulsche (kölnische) Vaart anlegen, ein zwei Stunden langer Kanal, der bei Vreeswijk in den „Lek" mündet. Wie oft wird den bösen „Mijnheers" der Vorwurf gemacht, daß sie auf ihrem Gebiet dem „deutschen Rhein" seinen ehrlichen Namen nicht gönnen. Der alte Vater Rhein, der doch übrigens von Geburt ein Schweizer Bua, der Alpensohn kat exochen ist, stirbt sozusagen, sobald er die niederländische Grenze überschritten, indem er sich in viele Arme spaltet; diesen seinen Söhnen und Töchtern, die der Zuider- und Nordsee zustreben, hinterläßt er sein reiches Wasservermögen. Sein bevorzugter, als solcher auch von den Römern anerkannter Erbe, der auch seinen Namen trägt, hat leider seinen Rang und sein Ansehen durch die Ungunst der Verhältnisse eingebüßt, und wenn die Mijnheers ihm nicht auch den Namen aberkannten, so sind sie eben der alten Überlieferung getreu geblieben; vielleicht würde auch der Schiffahrt eine Namensänderung der vielverzweigten Wasserwege hinderlich werden. Im Bunde mit der Maas und der Schelde haben im Lauf der Jahrhunderte die vielen Rheinarme die wüsten Sandbänke mit ihrem Schlamm, der fetten Kleierde, bedeckt und eines der fruchtbarsten Länder Europas geschaffen. Als Napoleon die Rheinlande verschluckt hatte, annektierte er kurz darauf auch Holland und Belgien mit der geistreichen Begründung, das ganze Land sei doch absolut nichts anderes als der Niederschlag französischer Ströme.

Eine Rundschau vom Domturm haben wir versprochen — wie weit aber soll sich diese erstrecken?

„Das Auge sucht der Ferne bläulich Weben." Am meisten lockt das Publikum die Fernschau, wie die mitgebrachten Operngläser bezeugen, die auf jedem erhabenen Punkt aufgestellten Fernrohre, die Kupferplatten, worauf die Richtung der nahen und fernsten Orte eingraviert ist. Im Westen soll bei klarem Wetter sogar der Turm der Amsterdammer Westerkirche, der lange Jan, zu erkennen sein. — Uns geziemt aber an dieser Stelle zunächst auf Utrechter Gebiet die Geschwister unseres Domturms aufzusuchen, die nicht allein der Form, sondern auch dem Ursprung nach ihm so nahe stehen. Da entdecken wir im Osten und Süden die Riesen von Amersfoort und Rhenen, ebenfalls mit viereckigem Unterbau und dito erstem Geschoß, worüber sich die achteckige Laterne erhebt, mit kleinem Helm oder geschweiften Mützchen. Das reiche Utrechter Domkapitel hatte diese drei Türme als Wahr- und Grenzzeichen seiner Macht und seiner Gebietsausdehnung in so wuchtigen Massen hingestellt. Der Amersfoorter steht da, Cavalier seul, ganz ohne Kirche, diese wird gleich der von Rhenen, wenn auch nicht unbedeutend, doch dem Prachtbau des Turmes nicht ebenbürtig gewesen sein. Die Einrichtung dieser Turmart zeigt der dreifache Grundriß des Amersfoorter (Abb. 3); das Treppentürmchen des oberen Achtecks schließt sich diesem auf gar reizende Weise an. Das Volk erzählt sich, es stelle das Jesukindlein auf dem Arm seiner Mutter dar. In Kunstgeschichten und Lehrbüchern wird der durchbrochene Helm als letzte Konsequenz, als höchstes Wort der gotischen Bauweise angepriesen, das durchbrochene, durchsichtige Achteck aber scheint mir sehr konkurrenzfähig zu sein.

Oud Utrechtsche Vertellingen (Erzählungen) so heißt ein interessantes Büchlein, vom ausgezeichneten Utrechter Stadtarchivar Mr. S. Muller Fz. herausgegeben. Wenn auch dieser Artikel nicht durch dasselbe veranlaßt wurde, so soll es doch dankbar erwähnt sein, weil manches Chronologische und Historische ihm entnommen ist. Wir empfehlen es denjenigen aufs beste, die der holländischen Sprache mächtig, mehr von der alten Bischofsstadt erfahren möchten, als unsere flüchtige Rundschau zu bieten imstande war.

Düsseldorf. Alfred Tepe.

# Erwägungen bei Betrachtung der „Deutsch-nationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf".

Ein Beitrag zur staatlichen „Haushaltungskunst".



s gibt eine Haushaltungskunst im sozialen Leben, die den Ausgleich zwischen Einnahmen und Ausgaben zu finden lehrt, die uns das Soll und Haben, das Müssen und das Können ins richtige Verhältnis setzen läßt. Diese Haushaltungskunst, die im engeren Kreise der Familie, je nach Rang und Lage, eine sehr unterschiedliche sein kann, beherrscht nicht minder das staatliche Leben, wo sie, neben der Verwaltung von Hab und Gut, das geistige Besitztum der Nation regelt und das Müssen und Dürfen — im Gemeininteresse — auch auf dem Gebiet der Künste bestimmt.

Ein guter Hausvater sieht nach dem Erbe seiner Väter, „denn Reichtum bleibt dir nicht immer: aber die Krone wird verliehen von Geschlecht zu Geschlecht", heißt es in den Sprüchen Salomonis (27, 24).

Unter allem, was Gott in seiner Güte dem Menschen zum Eigentume gegeben, und dem im Entwicklungsgange des staatlichen Lebens eine der erhabensten Rollen zugeteilt worden ist, zählen wir die Künste — die darstellenden und bildenden Künste, die unser Dasein zu verschönern und die Mühseligkeiten des Erdenlebens zu lindern bestimmt sind. Welchen Einfluß übt nicht schon auf das kaum lallende Kind, wenn es, seine unschuldigen Händchen in der frommen Mutter Hände gefaltet, beseligt dem Wohllaut der rhythmischen Weisen folgt, das gereimte Gebet! — Welchen Grad der Begeisterung erregt nicht in unzähligen Fällen das religiöse oder vaterländische Lied, das den ermatteten Pilger aufrichtet und den schier zum Tode erschöpften Krieger zu neuen, siegsichernden Taten anfeuert!

Wer vermöchte aber erst den Einfluß der bildenden Kunst zu schildern, geschweige zu begrenzen! Wie groß ist nicht schon die Macht des gesprochenen Wortes! Um wieviel mehr, um wieviel nachhaltiger aber wirkt das Bild, welches sich gleichsam, wie das Siegel dem Wachse, so der Seele des Beschauers dauernd einprägt! — Das wußte man zu jeder Zeit, und darum hing man auch schon gleich in die Vorhalle des Tempels des Kronos jenes durch den Sokratiker Cebes so berühmt gewordene Bild: „Der Weg zum wahren Glück", damit allen dem Heiligtum Nahenden sofort gewiß werde, daß nur der Besitz der Tugend und Rechtschaffenheit zur Glückseligkeit gelangen lassen. In demselben Sinne schrieb der hl. Patriarch Germanus im Jahre 726 an Leo den Isaurier, den Bilderstürmer: „. . . . . wir werden durch die Bilder an die Wahrheiten der heiligen Religion und an den frommen Lebenswandel der Heiligen erinnert, so auf eine einfache Weise belehrt und zum Tugendeifer angetrieben." Den Theophilus Presbyter hören wir in der Vorrede zum dritten Buche seiner berühmten »Schedula diversarum artium« reden: „Wenn die gläubige Seele zufällig das mittels der Zeichnung dargestellte Bild des Leidens unseres Herrn gewahr wird, ergreift es sie. Wenn sie betrachtet, welche Martern die Heiligen an ihren Leibern erduldet, welche Belohnungen des ewigen Lebens sie empfangen, erwählt sie die Bahn eines besseren Lebens. Wenn sie erblickt, wieviel Himmelsfreuden, wieviel Qualen des höllischen Feuers es gibt, ermutigt sie das Vertrauen auf ihre guten Taten und schlägt bei Betrachtung ihrer Sünden sie Furcht darnieder". — In einer Reihe von Denkwürdigkeiten, Gedanken (Pensées) und Maximen über die Ziele der Dichter und bildenden Künstler spricht auch Herder unvergängliche Worte, die den Bildnern immerfort zur Mahnung und Warnung dienen werden. — „Wozu, o Dichter, und du, bildender Künstler, wozu trägst du den magischen Stab und die Krone," ruft er, „wozu anders, als daß du uns in eine andere Welt zaubern und magisch erfreuen und belehren sollst! Alltägliche Dinge sehen und hören wir täglich; mit trivialen Geschichten, mit Fratzengestalten, wirst du uns wie ein Alp erdrücken und töten. Doch über das grobe Gewirr des wachenden Lebens erhebt uns dein Traum; er zeichnet feiner; schone und ehre dein eigen Gebilde, damit der wunderbare, reizleihende, zauberische Traum nicht verfliege, sondern zart und zarter wie ein Koischer Flor webe und um so anmutreicher überwebe. — Keine leeren Beschreibungen der Natur,

noch Schäfertändeleien, die nirgend existieren, wollen wir, sie mögen verschwinden wie abgekommene Galanterien; der ganze Kram einer uns fremden Bilderwelt, von dem unsere Phantasie so wenig als unsere Empfindung weiß, verschwinde. Dagegen trete unsere Welt nach jedes Weise und Sitte in den schönen Glanz einer neuen Schöpfung; Geist und Herz, Liebe, Großmut, Fleiß, Tapferkeit, Sanftmut mögen sich ein Arkadien in ihrer Welt schaffen und in ihrem Stande es ordnend, genießend gebrauchen lehren. — Doch wehe aber denen, die durch unselige Künste unser Unglück nur vergrößern, anstatt durch den Zauberspiegel der Ahnung unsere Hoffnung auf eine beglückende Zukunft zu beleben! Unglückliche, wenn ihr durch Irrtum und Unwissenheit die Menschheit auf dunkele Abwege zu Unmäßigkeit und Schwelgerei, zu Unersättlichkeit und Schmeichelei führt, wo statt des Siegeskranzes, der der Beharrlichkeit und Selbstbeherrschung, der Tapferkeit und Erkenntnis verheißen ist, Pein und Trauer, Schmerz und Verzweiflung der Getäuschten harren."

Hierhin führt jene Afterkunst, die das Sittengesetz nicht kennt und es vernachlässigt, das zu beobachten aber die Alten — und alle, die ihnen gefolgt — zu empfehlen nicht müde wurden. Vornehmlich verletzen diesen Anstand alle, die mit wollüstigen Gemälden das Herz der Zuschauer frevelhaft zu schändlichen Begierden verleiten. Aelius Donatus (350 n. Chr.) sagt bei dem Zitate einer Stelle (Eunuch. Act. III. sc. 5): „Terenz hat jetzt philosophisch bewiesen, welches Verderben die Erdichtungen der Poeten Menschen und Städten bringen, indem sie den zukünftigen Sündern Beispiele von Lastern darstellen." — Dies spricht auch warnend Jean Paul in dem Worte aus: „Vom Dichten kommt man leicht aufs Lieben, und indem man ideale Charaktere kritisiert, produziert man leicht den eigenen, und ein gedruckter Roman wird das Getriebe und Leitzeug eines lebendigen".

Sollen wir nun wohl noch lange fragen müssen, was da zu tun bleibt? Ich denke, die Frage ist mit dem flüchtigsten Rückblicke in die Geschichte schnell beantwortet. Wir leben — Gott sei's gedankt — in einer christlichen Ära, unter einem christlichen Herrscherhause, und wenn uns schon Xenophon in seiner Cyropädie (Bd. I, 2) sagt: „Die persischen Gesetze sorgen im voraus dafür, den Bürgern die Möglichkeit, nach Schlechtem und Schändlichem zu trachten, abzuschneiden . . . . . ", dann ist es unschwer zu wissen, was die von Gott gesetzte Obrigkeit dem einzelnen wie der Gesamtheit schuldet! Ist sie es ja doch, die da berufen ist, die Pflichten gegen Gott und die Eltern nicht freventlich verkümmern zu lassen, damit nicht die im Gefolge der Undankbarkeit sich breit machende Schamlosigkeit zu Schändlichem führe und dem verwüsteten Altare der Sturz aller Ordnung folge.

Diesen idealen Pflichten kann der Staat aber nicht besser gerecht werden, als durch Förderung eines geeigneten Kunstunterrichtes, und zwar eines solchen, der neben der Theorie und Praxis eine wahre Geistes- und Herzensbildung zu begünstigen vermag. Die Notwendigkeit solchen Beginnens bestätigt uns schon Simonides, indem er die Malerei eine „stumme Dichtkunst" nennt, die wiederum, wie Aristophanes den Aeschylos in den »Fröschen« (V. 1053 u. w.) sagen läßt: die Erwachsenen zu verständigen, zu belehren die Bestimmung hat. Daraus erklärt sich auch, daß Johann Winckelmann in seiner Abhandlung über die Allegorie in der Kunst § 37 sagen durfte: „Bilder von Lastern finden sich auf übrig gebliebenen alten Denkmalen gar keine, weil die Werke der Kunst der Tugend, nicht dem Laster geweihet sind und weil sonderlich der höchste Grad des Lasters der Vorstellung in edlen Bildern, welche allzeit die Kunst suchen soll, widerspricht."

Die Künste gehören somit zu den kostbarsten Werten, die der Staat unter die Aktiven seiner großen Haushaltungsrechnung als ein nutzbringendes Hab und Gut einsetzen kann. Doch dafür bleibt ihm wiederum die verantwortungsvolle Pflicht, es als nutzbringendes Besitztum zu verwalten und zu erhalten, damit — beim Zeus — ruft Sokrates wiederholt und mit Nachdruck aus, damit dieser an sich kaum abschätzbare Bestand nicht zu einem schwerwiegenden, belastenden Posten werde. Auch die Künste verlangen eine strenge, weise Leitung und Anordnung, sollen sie für den einzelnen wie für die Gesamtheit glückbringend und tugendmehrend werden. — Bedürfen wir doch insgesamt der Erhebung: der Minderbeglückte und Gedrückte, damit

er, im Anblick des Schönen und durch die Taten der Edlen begeistert zu einem neuen Leben erwachend, sein gequältes Erdendasein vergesse und so seine Düsterheit und die ihn bedrohende Geistesarmut und Verrohung mit einem fröhlichen Gemüte und der Freude am Guten vertausche! — Der durch Geburt und Bildung über die Sorgen des täglichen Lebens Hinausgehobene erstarke in diesem Anblicke, bei diesen, durch die Künste bewahrten Erinnerungen, die da anziehen und bereichern, Mitgefühl und Zuneigung wecken, und so durch fortgesetzte Vervollkommnung und innere Vollendung des eignen Wesens die Hingabe an den Mitmenschen begünstigen, wie die durch sie erlangte Tüchtigkeit dem Staate starke Helfer erwachsen läßt; — sind es doch die Künste, die durch das Schöne das Gute wirken: Zufriedenheit des Gemütes geben und mit der so stets gleichen Gesinnung jede edlere Bestrebung erleichtern. Daraus erwächst uns aber die schwerwiegende Verpflichtung, alles zu vermeiden, was zu gegenteiligen Folgen führen könnte. Wir haben uns demnach nicht etwa nur vor dem Schändlichen zu hüten, sondern mit peinlicher Sorgfalt selbst die Wahrung des Schicklichen in acht zu nehmen.

Und was geschieht? Anstatt dem durch die Jahrtausende hin bewährten Vorgange der Alten zu folgen, werden uns Werke zur Schau gestellt, deren Beschreibung nur einem Mephistopheles anstehen würde, der sich selbst hier und dort gar gezwungen sehen könnte, gleichwie im Vorhof des Palasts im „Faust" zu sprechen:

„Wie wird mir? — Hiobsartig, Beul' an Beule
„Der ganze Kerl, dem's vor sich selber graut,
„Und triumphiert zugleich, wenn er sich ganz durchschaut,
„Wenn er auf sich und seinen Stamm vertraut:
„Gerettet sind die edlen Teufelsteile!
„. . . . . . . .

Ja, wie wird mir? dürfen auch wir mit vollem Rechte sagen, wo man uns sonder Scham und Scheu — ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht — der Nacktheit Blöße zu enthüllen wagt! Denn dies Tun ist nicht nur ein Hohn auf Anstand und gute Sitte, sondern ein strafwürdiger Anschlag auf die Familie, die Gesellschaft und den Staat! Und es fehlte gerade noch, daß uns von offizieller Seite versichert wurde, bevor wir nur ein Werk gesehen: „Deutsch ist die ganze Ausstellung!" . . . . „von unserer Art soll sie zeugen!" . . . . — Dem, der dies wenig bedachte Wort gesprochen hat, wollen wir nur mit Walter von der Vogelweide antworten:

„Deutscher Zucht gebührt die Krone!"
„Züchtig ist der deutsche Mann,
„Deutsche Frau'n wie Engel rein,
„Und wer anders sprechen kann,
„Der muß wohl von Sinnen sein.
„Heilige Minne, hohes Streben
„Und tiefinnerstes Gemüt
„Nur auf deutscher Erde blüht:
„Möcht ich lange auf ihr leben!" —

— Ein Pfui! aber für jene Werke, die diese Schaustellung geradezu fürchten machen und nicht Wenige eines erfreuenden, ja eines erhebenden Genusses berauben, weil sie diese, den hehrsten Zwecken bestimmten Räume durch eine „Preisgebung niedrigster Art" entehrt! Ein Pfui! auf diese Schändung und Entehrung dessen, was wir seit unserer Kindheit Tagen aus Herzensgrunde tiefst verehren und was uns als deutschen Männern heilig ist! — Wo bleibt bei diesen Darstellungen, dem Ausdrucke sittlicher Verworfenheit, wo bleibt hier die Ehrfurcht vor den Eltern? Und sollte solches wohl die Achtung vor der gottgesetzten Obrigkeit erhöhen können?! — Unserer hochgestiegenen Entrüstung können wir nur mit Mosis Worten Ausdruck geben:

„Von Sodoms Reben ist ihr Weinstock
„Und von Gomorrhas Brandgefilden;
„Voll Gifts sind ihre Trauben,
„Und ihre Beeren bittre Galle."
(V. Buch Mos. c. XXXII. 32.)

Doch wenden wir uns weg von diesen Graungestalten und horchen den Klängen, die in Melodien höherer Harmonien uns gleichsam die Himmel neu erschließen. Leihen wir unser Ohr den Harfen aus Sion und lauschen dem von Charis Huld getragenen Saitenspiel, wo der Sänger des tugendreichen, keuschen Weibes Preis und Lob im Liede feiert und es in seiner Schönheit Schöne gleichsam zur Krone der Schöpfung erhebt. Wie könnten wir auch hier des Hochgesanges der Liebe, des „Liedes der Lieder" Salomos, vergessen? „Wenn mich nicht alles täuscht, sagt Kosegarten, so wird das vortreffliche Hohelied nicht vergessen, bis die Quellen unserer Empfindungen vertrocknet und die Nerven der Natur zerschnitten sind." „Ist es doch," wie der verewigte Herder sagt, „unter den Büchern des Alten Testaments eine Rosen- und Myrtenlaube im Tale des Frühlings,

rings umher voll schöner Aussicht auf alle Seiten der Menschheit." — Darum erhebet euch, ihr Künstler, und zollet begeistert Lob dem Schmucke und der Zierde unserer Frauenwelt, verherrlicht jene keuschen, reinen Seelen und ehret und erhebet, die uns im Gefolge der Jungfräulich-Schönen begegnen, welche sich in stiller Bescheidenheit »eine Blume des Feldes«, »eine Lilie in den Tälern« nennt. — Justi, in Erinnerung dieses Salomonischen Wortes, gedenkt dabei des

„ . . . Tyndaros Tochter, der Schmuck und der Stolz Lakedaimons!"

weshalb auch wir — gleichfalls Theokrit folgend — der einen, Reinen, selbst von Engelsmund Seliggepriesenen, der Anmutreichen und dem Menschen fürbittend-hülfreich,

„ . . . und jegliches Süße Bereitende",

— allen vorbildlich — mit des Brautgesangs-Worten lakonischer Jungfrau'n unsern Lobspruch weihen:

„So wie die Morgenröte die grauen Wolken der Lenznacht
„Schnell mit purpurnen Strahlen besiegt, es verschwinden die Wolken,
„Also verschwinden wir alle vor ihr, der strahlenden Jungfrau!"

Doch erhabener als der bukolische Sänger feierte des Tyndaros Tochter Zeuxis, da in dessen „Penelope" das griechische Volk sich selbst und — den Schöpfer des Werkes aufs Höchste ehrend — die Sittsamkeit selbst gemalt erkannte.

Doch eingedenk der talmudischen Weisung: „Sprich nie etwas aus, das den Anstand verletzt" (Pesachim S. 3a), wie nicht minder der eignen Empfindung folgend, fühlen wir uns zur Sühne verpflichtet der geschehenen Unbill, des gegebenen Ärgernisses, das sträfliche Unwissenheit und schlechter Sinn durch die prosaischste Abformung der Wirklichkeit, lediglich auf die niederen Sinne zu wirken, verfehlt und verbrochen haben,

„Durch den Schmuck gepriesner Hymnosschwingen . . . ."
(Olymp. Ges. I)

— wie Pindaros singt — durch

„ — — — — — — — — des Liedes
„Süße Kunst, noch spät des Ruhms
Weckerin und hocherhabner Tugend das treueste Pfand"
(Olymp. Ges. X)

einigen Ersatz zu bieten, um der zeusgewollten Ehrung und Ordnung zu dienen und erneut zur Herrschaft mit zu verhelfen. Denn schirmen wollen auch wir unsere mannherrliche Stadt und unser Land — einst an edlem Bestreben und Tugendbemühn so reich — vor diesen Gottes Gebote verachtenden Träumern, die mit ihren mephistophelischen Gebilden Nachteulen gleich uns umflattern, die Schwachen zu verwirren."

„Du, Morpheus-Apollo," ruft Herder, „vertreibe die bösen, und schaffe uns göttliche, glückliche Träumer":

„Als Adam einst im Paradiese matt
„Und müde sich gesehn, und müd' und matt
„Als Herr der Schöpfung an die Dienenden
„Sich ausgesprochen hatte, sprach der Schöpfer:
„Erquickung will ich dem Ermatteten,
„Dem Suchenden den Wunsch des Herzens geben,
„Den wachend er nicht fand. Er schlummere."

„Einschlummert er; da stiegen aus des Herzens
„Geheimsten Tiefen, zart und zärter jetzt,
„Unausgesprochne Wünsch' empor; ihm ähnlich
„Und auch nicht ähnlich stand vor ihm ein Traum.
„Sie werde!" sprach der Schöpfer und sie ward.
„Aus seiner Brust erhob sich das Gebilde
„Des leisen Sehnens, blickt' ihn an, und er —
„Erwachte."

„Bist du? sprach er, Traum,
„Bist du ein Wesen? Du mein bestes Ich,
„In meiner Brust entsprossen, sei fortan
„Mir untrennbar, o Mutter alles Lebens,
„Mein Traum, der Menschheit schönere Natur."

* * *

„Des Menschen erster, hochbeglückter Traum,
„Du Vorbild aller Dichtung, aller Schöpfung
„In Kraft und Schönheit, werd' ihr Ideal!
„Wie seines Herzens Traum behandele
„Der Mann sein Weib, der Dichter seine Schöpfung,
„Und Lebens Fülle blüh' aus ihr empor."

Dürfen — nein — müssen wir nun nicht im Anblick dessen, was die Kunst unter den Händen gefühlloser Barbaren erduldet, mit Herder sagen und fragen:

„Denn leben irgend noch die Gottgedanken
„Vergangener Zeit in eines Menschen Brust?
„Sie taumeln von der Circe Kelch und wanken
„Zu Äffereien der gemeinsten Lust."

Diesen mahnenden und warnenden Stimmen der Dichter, die uns zu belehren und zu leiten die hohe Bestimmung haben, dürfen und wollen wir unser Ohr gewiß nicht verschließen, denn dies zu tun wäre Frevel, weil sie, wie die Vertreter der schönen Künste insgesamt, nur dem Zwecke dienen, die Veredlung des Menschen zu bewirken! Dienen sie doch alle der Erhaltung, der Regierung oder Haushaltung des Staates, dessen gesetzliche Bestimmungen lediglich die schwache Natur des Menschen zu unterstützen haben, damit das Tierische gebändigt, keine blinde

Macht walte und alle Neigungen geläutert werden: auf daß in Erringung des Edlen, der höheren Vernunft und Güte, der Mensch seiner Bestimmung zugeführt, und so Gottes weise Absicht erreicht werde. Herder führt diese Gedanken ebenso eingehend wie nachdrucksvoll in seinen „Grundsätzen des Christentums" aus, wonach ein jeglicher nach Gottes großem, unergründlichem Weltenplan das ihm verliehene Maß der Kräfte in sich zu wecken, auszubilden und anzuwenden hat, damit allüberall die Trägheit der Geschäftigkeit weiche, die Lüge und die Parteisucht durch Treue und Wohltätigkeit ersetzt werde und Freundschaft und Liebe unter den Menschen wirke, wodurch allein die den Staat stärkende und erhaltende gemeinsame Wirksamkeit erreicht wird: die fortwirkend, fortdauernd Gutes stiftet und so mit dem gemeinen Wohlsein, das nach Gottes heil'ger Absicht gewollte frohe Dasein aller Geschöpfe sichert.

Alle diese Gedanken, die die weisen und großen Männer unserer Nation in schier endlosen Variationen wiederholten, wie konnten sie nur vergessen werden? Oder sollten wir es wohl als ausgemachte Wahrheit betrachten müssen, was in den »Tischreden« Doktor Martini Lutheri zu finden ist: „Gottes Wort sol man feste gleuben / aber der Welt boßheit ist so groß / daß der Jüngste tag derselbigen stewren muß!" — Wir wollen eben darum aus vielen gerade sein Wort nicht unvergessen lassen. Es ist ein Reim Doktor Martin Luthers / vber die wort des Psalms / Beati omnes, qui timent Dominum (127,1), gefunden in M. Erasmi Sarcerij Liberey / vnder den Colloquijs Lutheri.

„Diß wort gewißlich bleibet war /
„Wiewol es hat so manche fahr /
„Noch sols nicht fehlen vmb ein haar /
„Es wirt erfüllet gantz und gar /
„Und sollns nicht wehrn der Hellenschar /
„Verzeihts sich diß vnd etliche Jar /
„Gar bald die zeit wirt kommen dar /
„Die es wirt machen offenbar /
„Und alle ding so zeugen klar /
Daß man dauon frey reden dar /
„Denn wirt man ja bekennen zwar /
„Daß Gott erhelt sein Wort und Lahr.

Alsdann vergleicht er in beherzigenswerter Weise den Teufel mit einem Vogelsteller, „vnnd sprach: Der Teufel ist gleich wie ein Vogelsteller, welche Vögel er fehet vnd berückt / denen drehe er allen die Hälse vmb / vnd würget sie / behelt ihr gar wenig / Allein die da locken / vnd singen sein Liedlein / vnd was er gerne hat / die setzet er in ein Bewrlin / daß sie seine Lockuögel seien / andere mehr damit zu berücken vnd zu fahen / die andern müssen alle herhalten. Ich hoffe nicht / daß er mich in ein Bewerlin setzen würde."

Dies wollen wir gewißlich insgesamt hoffen! und dies schreckliche Schicksal zu meiden, haben wir als Künstler zunächst die heilige Pflicht, unser Wissen und unsere Erfahrung einzusetzen, damit uns nicht etwa noch aus Laienkreisen das beschämende Armutszeugnis gegeben werde: daß wir vergessen haben — oder nicht einmal wissen —, daß Franz v. Lenbach schon vor mehr denn drei Lustren gewarnt, nicht in pietätlosem Dünkel aller Tradition den Rücken zu kehren, vielmehr der Erfahrungen der Jahrtausende eingedenk zu bleiben. Darum wollen wir uns fürder der Auffassung der alten Meister erinnern. Und da begegnet uns gleich Pallas „— die Ungeborne, die bei dem Höchsten allzeit Gewesene, allzeit Weilende — die ewige Weisheit, die ewig Jungfräuliche"; ihre Gegenwart, sagt Herder, ist allenthalben wie eine Erscheinung, die mächtige Gegenwart eines Gottgedankens. — „Ich gehe in die Villa Medicis und atme da die reinste Luft," — so erzählt weiter der Vorgenannte. „Ich lagre mich auf einem beblümten Rasen; Orangenschatten decken mich; da staun ich ungestört eine Gruppe der höchsten weiblichen Schönheiten an. Niobe, du schöne Mutter schöner Kinder, du Schönste unter den Weibern, wie lieb' ich dich! Steh still, lernbegieriger Jüngling, steh mit Bewunderung still! — Das ist keine liebäugelnde Venus. Fürchte dich nicht! Sie will nicht deine Sinne berauschen, sondern deine Seele mit Ehrfurcht erfüllen und deinen Verstand unterrichten. Nimm wahr die ernste Grazie auf ihrem Gesicht, die unnachahmliche Einfalt in den scharfen Formen der Köpfe ihrer Töchter! Kein Teil derselben ist von irgend einer Leidenschaft zu viel erhöhet oder vertieft; ihre Augen sind nicht von verliebter Trunkenheit halb zugeschlossen, ihr Blick nicht schmachtend, sondern unschuldig und heiter offen. Ihre jungfräulichen Brüste erheben sich sanft; keine als die kindliche Liebe hat sie jemals geschwellet. Es ist dir vergönnt, Jüngling; atme bei diesem Anblick tiefer herauf, und kröne deinen Genuß mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesen gleichet." —

„Doch schau hierher! Auch hier sind Kunstideen!
„O, sprach die Kunst, was meine Augen sehen!
„Wer war der Himmlische, der diese Freuden
„Der Menschlichkeit den Menschen offenbart?
„Das Kind, die Mutter und des Sohnes Leiden,
„Der Mutter Leiden, o wie tief und zart!
„Verschlungen ist ihr Herz; in ihnen beiden
„Ein Einklang göttlich sanfter Menschenart.
„Mir öffnet sich ein Reich der Geistigkeiten,
„Voll nie gefühlter höhrer Seligkeiten."

(Herder, Pygmalion; Die wiederbelebte Kunst.)

Auch hier, in unseres Kunstpalastes Räumen sind Werke zur Anschauung gebracht, die uns nicht nur hohes Können zeigen, sondern auch anheimeln, und mit denen wir in vertraulichem Austausche unser künstlerisches Empfinden teilen, weil sie uns unseres Herzens Wünsche der Verwirklichung nahe rücken. Unwillkürlich wecken aber gerade diese Werke die Erinnerung an das Wort des Weisesten der Weisen: „sicut lilium inter spinas"; denn da viele die bedrohliche Nähe scharfer Dornen fürchten, so hat sich schon mancher des erhebenden Genusses begeben; und wir fügen deutlich hinzu: mit vollstem Rechte! — Wir bedauern es tief, daß die Düsseldorfer Veranstalter dieser Ausstellung so unvorsichtig waren, sich völlig fremden Juroren anzuvertrauen und diesen die alleinige Bestimmung über Zulassung oder Abweisung der auswärts entstandenen Werke zu überlassen. Ist dies bis zu einem gewissen Punkte auch für die hiesigen Vertreter entlastend, so befreit es sie doch nicht von jedem Tadel. Denn sollte es kein Mittel gegeben haben, die Zulassung jenes ebenso skandalösen wie künstlerisch minderwertigen Bildes (Nr. 700) zu verhindern, welches sich, dem heute eingerissenen Gebrauche gemäß, unter täuschender Devise einführt? Stellt es doch uns und unseren Kindern in schamlosester Weise die Greuel Sodoms vor Augen! Greuel, welche die gesamte Heidenwelt aufs tiefste beklagte, ja, selbst deren alleinige Nennung, wie wir dies von Aristophanes wissen, auf das strengste verurteilte. Und darum frage ich hier öffentlich, wodurch war man machtlos, nicht einmal solche, alle sittliche Ordnung höhnenden Machwerke von der Ausstellung fern zu halten?! Wie auch konnte man Scheußlichkeiten, die der Katalog unter den Nummern 2156 und 2155 anführt, zulassen? — Als Bewohner dieser christlichen Stadt protestiere ich hier feierlichst im Namen aller Gutgesinnten gegen die Verhöhnung dessen, der uns heilig, und dessen, was uns unantastbar ist! auf daß uns insgesamt dereinst nicht jener Vorwurf treffe, den Isaias im 10. und 11. Verse des 56. Kapitels erhebt. — Wecke ich in mir die Erinnerung an die an zweiter Stelle genannte Nummer, dann will es mir scheinen, als ob man uns noch gar höhnend den Schlußvers besagten Kapitels zurufe: „Kommt, laßt uns Wein holen und vollauf trunken werden: und es soll morgen sein wie heute, und noch vielmehr!" — Hüte sich aber ein jeder, daß nicht an ihm offenbar werde, was Jeremias 2, 19 und Jesus Sirach 16, 13 sagen!

Wir erheben unsere Stimme nicht, zu tadeln um des Tadels willen, sondern um zu helfen! Und da fragen wir nach dem Grunde dieser Erscheinungen, die uns

„ . . . . . . ins schwüle Gemach voll schmutziger Fetzen"

(Juvenal. VI, 121.)

führen. Es wäre gewiß zu bedauern und tiefst zu beklagen, wenn die weiteren Worte Juvenals sich als eine Art Prophezie erweisen würden, wo er die Zustände der schon der Verwesung anheimgefallenen Roma schildert:

„. . . . . . Des so lang andauernden Friedens (291)
„Uebel erdulden wir jetzt. Das Verderben der Sitten, ein Feind, viel
„Schlimmer denn Krieg, herrscht jetzt und rächt den bezwungenen Erdkreis,
„Jegliche Art von Verbrechen und Wollust stellte sich ein . . . .
„ . . . . . . . . .
„Sitten der Fremde gebracht hat zuerst das unselige Geld uns, (398)
„Weichlicher Reichtum hat vermittelst entehrenden Schwelgens
„Uns heruntergebracht . . . . ."

Denn staunend stehen wir z. B. vor dem mit vielem Talente gemeißelten Werke, welches der Katalog unter Nr. 1393 vermerkt, und fragen uns vergebens, wozu kann dies dienen? — Prof. Schubert schrieb zu Prof. J. Schlotthauers Herausgabe des Holbeinschen Totentanzes im Jahre 1831 zu Bildern „der letzten Zeit", einige Verse, die wahrlich hier nicht unangemessen erscheinen:

„Die jüngst geborne Zeit hat von der alten
„Das Böse nur, das Gute nicht behalten;
„Sie weiß von Ordnung nichts, noch Zucht noch Treu;
„Das Werk der Kammern treibt sie ohne Scheu."

(zum 50. Bilde, S. 61.)

Nochmals drücken wir daher unser tiefstes Bedauern aus, daß solche und andere

Skandalstücke den Besuch vielen erschweren und vielen die Besichtigung so manches Schönen geradezu unmöglich machen. — Wie gerne führten wir nicht gerade zu dieser Stunde — in der man über den Weltfrieden berät — recht viele vor des Berliner Meisters Bild (Nr. 472) „Der Sohn", das uns an so manche herzbrechende Szene aus friedloser Zeit erinnert. Es ist ein Glanzpunkt der Ausstellung! — Desgleichen wird sich Feldmanns „Gethsemane" (Nr. 235) tief in die Seele jedes Beschauers senken. Neuen und älteren Meistern begegnen wir, die im Porträt, im Genrebild, in der Wiedergabe preiswerter Architekturen und der Landschaft glänzen. Doch auf das Einzelne einzugehen, ist nicht der Zweck dieser Besprechung, wenn wir uns auch gestatten, des Aquarells von Klaus Meyer (Nr. 1177) zu gedenken, das sich in seiner so wohltuenden Stimmung den schönsten Niederländern anreiht, und Rudolf v. Alt und Seel uns tröstend daran erinnern, daß das, was gewesen, wiederkehren kann. — Der Düsseldorfer Hängekommission sei aber der Vorwurf nicht erspart, daß es jedes edlere Empfinden tief verletzen muß, neben Janssens „Meeresstrand" (Nr. 415), und Pohle's „Versuchung" (Nr. 686), Seufferts „Stationsbilder" (Nr. 810 u. 811) zu finden. —

Die Sache ist außerordentlich ernst. Es soll und muß anders werden, damit die Künste im Staatshaushalte die ihnen zukommende Stelle zurückerhalten. Dazu trage jeder bei!

Den Künstlern, deren Werk ich gerne lobend erwähnt hätte, doch in diese Betrachtung nicht mehr einbeziehen konnte, sei zum Troste jene herrliche Strophe Baldes gewidmet, welche ich einer Weiheschrift entnehme, in der Herder (1795) der Blumen schönste aus Baldes Dichtergarten gesammelt und durch Terpsichore selbst mit Grazienhand zum Kranze winden ließ, sein dem Freunde der Musen gesetztes Kenotaphium mit nie welkenden Blüten zu schmücken.

„Hier liegen Höll' und Himmel im engen Raum
„Vermischt beisammen. Neben dem Unkraut schläft
„Der Weizen; unter dicken Dornen
„Keimen die Lilien künft'gen Frühlings."

Düsseldorf. Franz Gerh. Cremer.
Historienmaler.

# Bücherschau.

**Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg.** Herausgegeben von Arthur Haseloff. 3 Tafeln in Vierfarbendruck und 19 Tafeln in Lichtdruck nach photographischen Originalaufnahmen. Max Spielmeyer, Berlin. (Preis Mk. 50.)

Der besonders durch seine umfassenden Studien auf dem Gebiete der mittelalterlichen Buchmalerei längst bekannte Verfasser hat die Restauration der kostbaren Marburger Glasgemälde in Charlottenburg zu photographischen Aufnahmen benutzt, die sich durch ungewöhnliche Größe und Schärfe auszeichnen und zu vorzüglichen Reproduktionen in Lichtdruck sowie zu einigen Farbentafeln geführt haben, wie sie vom Vierfarbendruck besser kaum zu erwarten sind. Für die Forschung und die Praxis bieten diese 22 Großfoliotafeln eine auf dem figuralen Gebiet noch nicht erreichtes Material; der durch 13 Abbildungen illustrierte Text liefert nicht nur eine zuverlässige Erklärung der zum Teil schwer zu entziffernden Darstellungen, sondern auch gründliche Untersuchungen über die Ursprungszeit. Hierzu werden vornehmlich Vergleichungen mit der zeitigen Buchmalerei angestellt, in der Haseloff schon früher die byzantinischen Einflüsse nachwies; aber auch urkundliche Angaben benutzt. Die ersteren beziehen sich auf die der spätromanischen Zeit entstammenden 15 Tafeln, die eine Anzahl von Standfiguren, sowie mehrere sehr merkwürdige Szenen aus dem Leben der hl. Elisabeth, aus der Schöpfungs-, Erlösungsgeschichte usw. zeigen; die letzten 7 Tafeln sind mit gotischen Einzelfiguren und Ornamenten gefüllt. — Nachdem der Verfasser im I. Teil den Ursprung der Kirche und die Schicksale ihrer Glasgemälde behandelt hat, beschreibt er im II. Teil die Einzelheiten, erörtert ihre technischen wie koloristischen Besonderheiten, um sich sodann eingehend mit ihrem Stil im Sinne der thüringisch-sächsischen Malerschule zu beschäftigen, ein eigenes Kapitel der Wechselwirkung zwischen Malerei und Glasmalerei zu widmen. — Hierauf war bislang bei der Veröffentlichung von Glasgemälden, bei der stets die Technik, weil die Praxis im Vordergrund stand, kein besonderer Wert gelegt worden, und es ist ein erhebliches Verdienst des Verfassers, diese Beziehungen nachgewiesen zu haben, mit ihren mancherlei, bisher noch nicht gezogenen Konsequenzen. Zu diesen gehört, im krassen Gegensatz zu den von Frankreich eingeführten gotischen Architekturformen, das lange Festhalten an den romanisierenden Motiven für die Glasmalerei, die sogar (wie in dem Typenfenster des Kölner Domes) noch bis zum Schluß des Jahrhunderts dauern. Als weiterer Beleg für die vom Verfasser betonte Theorie über den Einfluß der Malerei auf die Glasgemälde möge aus der unmittelbar folgenden Zeit das von Oidtmann bereits erwähnte Titelblatt vom Franziskanergraduale des Joannes de Valkenburg 1299 in Köln hier angeführt werden, welches als eine Art von Vorbild für einige Chorumgangsfenster um 1322 betrachtet werden darf. — Ob der Hinweis auf den auch von v. Falke für die Mitte des XIII. Jahrh. wohl mit Grund in Anspruch genommenen Marburger Schrein die etwas frühere Datierung der romanischen Glasgemälde hinreichend begründet, sei dahingestellt. Die Versetzung der gotischen Fenster in die erste Hälfte

des XIV. Jahrh. aus heraldischen und sonstigen Anzeichen die auf das Geschlecht von Schenk sich beziehen, dürfte keiner Beanstandung unterliegen.

Die musterhaften, für wissenschaftliche wie künstlerische Zwecke gleich wertvollen Tafeln und der sie begleitende umfängliche Text, der auf die Glasmalereien die historisch-kritische Methode zum ersten Male in gründlicher Weise zur Anwendung bringt, verleihen der vorliegenden Riesenmappe eine besondere Bedeutung, der gegenüber der Preis sehr mäßig erscheint.

Schnütgen.

Catalogue raisonné de la Collection Martin le Roy (Moyen-âge et Rénaissance: Orfèvrerie, Emaillerie, Ivoires, Sculptures, Bronzes, Mobilier, Peinture, Tapisseries, publié sous la direction de M. J. J. Marquet de Vasselot, Attaché an Musée du Louvre. — Librairie: Charles Foulard, 7 Quai Malaquais, Paris.

Diese aus reiner Kunstliebe, mit großer Sachkenntnis und reichsten Mitteln vornehmlich im Pariser Kunstbetriebe während der letzten Jahrzehnte erworbene Sammlung wird hinsichtlich des kunstgeschichtlichen Wertes ihrer einzelnen Stücke, namentlich der romanischen und frühgotischen, jetzt wohl von keiner Privatsammlung übertroffen. Wiederholt haben einzelne derselben auf großen Ausstellungen die höchste Aufmerksamkeit erregt, und auch an literarischen Hinweisen auf dieselben hatte es nicht gefehlt. Bis in die jüngste Zeit hinein durch die hervorragendsten Erwerbungen ergänzt, erfährt die Sammlung jetzt eine Veröffentlichung, wie sie, auf der Höhe der Technik und der Wissenschaft stehend, bisher noch nicht erreicht wurde. Das Papier stammt aus der berühmten Fabrik von Arches, die über alles Lob erhabenen Heliogravüren von Dujardin in Paris, der Druck von Durand in Chartres; und Marquet de Vasselot leitet die Herausgabe zu der er die allerbedeutendsten Kunsthistoriker Frankreichs herangezogen hat: Koechlin, Migeon, Metman, Leprieur. Auf diese Weise entsteht ein beschreibender und illustrierter Katalog, wie er nirgendwo seines Gleichen hat. — Von den 4 Mappen, die vorgesehen sind und 163 Tafeln (zum Subskriptionpreise von 400 fr.) umfassen sollen, liegen bereits 3 vor. Jede derselben enthält das kostbarste Material; das archäologisch wertvollste wohl die I. Mappe, in welcher der Herausgeber die 34 Tafeln mit den Erzeugnissen der Goldschmiede- und besonders der Schmelzkunst des XII, XIII., XIV. Jahrh. eingehend beschreibt bei vollkommener Beherrschung der Materien. Die verschiedensten liturgischen Gefäße und Geräte (Tragaltäre, Schreine, Bischofsstäbe usw.), wie sie in der Glanzzeit des Mittelalters am Rhein (Köln) an der Maas, in Limoges entstanden, bilden hier unvergleichliche Entwicklungsreihen, und so vortrefflich sind die Abbildungen, daß sie dem Kenner für seine Untersuchungen genügen. — Die II. Mappe führt auf 38 Tafeln an 62 Gegenständen die Entwickelung der Elfenbein-, Stein-, Holz-, Tonplastik in noch größerer Ausdehnung vor, von den byzantinischen Vorläufern der französischen Kunst, die den Löwenanteil behauptet, bis zu deren Nachfolgern in Flandern und Deutschland, auserlesene Werke, an deren Klassifizierung und Erklärung Koechlin seine ganze ungewöhnliche Vertrautheit mit diesem umfassenden Kunstzweige bewährt. — In der III. Mappe behandelt Migeon auf 17 Tafeln ebenso gründlich die 27 Bronzen (französisch-flandrische Aquamanilien etc., italienische Figuren zumeist profaner Art des XV. und XVI. Jahrh.), die beiden Lederetuis des XV., die beiden gestickten Perserteppiche des XVI. Jahrh.; die übrigen 21 Tafeln machen unter der zuverlässigen Führung Metmans mit ebenso vielen Möbeln bekannt: flämischem Chorgestühl, italienischen und französischen Truhen der Spätgotik, Frührenaissance-Schränken, -Sesseln usw., spanischen und namentlich französischen Ursprungs. — Die letzte Mappe, die 58 Tafeln mit Gemälden, Miniaturen, Tapisserien umfassen soll, darf, wie es scheint, schon für die nächste Zeit erwartet werden; meinen Ausstellungserinnerungen gemäß, wird sie den Höhepunkt des künstlerischen Genusses bieten. — So vereinigt sich in dieser glänzenden Publikation, in die nicht ein einziges zweifelhaftes Werk aufgenommen zu sein scheint, der archäologische und künstlerische Wert der überaus mannigfaltigen Objekte mit der Vorzüglichkeit ihrer Abbildungen und der Zuverlässigkeit ihrer Beschreibungen, ein Monument für den erleuchteten Sammler, den Kunstsinn und Vaterlandsliebe geleitet haben, wie für den erprobten Herausgeber und seine geschickten Mitarbeiter.

Schnütgen.

Weichers Kunstbücher, hier (Bd. XIX Sp. 190) bereits empfohlen, sind inzwischen um „die Musterbücher" von Raffael, Reynolds, Teniers, Tizian, Franz Hals, Murillo gewachsen. — Jedes dieser zierlichen mit gefällig dekorierten Umschlag versehenen Heftchen bietet (für nur 80 Pf.) eine Auswahl von 60 guten Reproduktionen nach Franz Hanfstaengls Originalaufnahmen und am Schluß eine Liste sämtlicher in demselben Kunstverlage erschienenen Gemälde des betreffenden Meisters. — Es dürfte sich empfehlen, jedem Büchlein eine ganz kurze Würdigung der jeweiligen Maler beizugeben und hinsichtlich derselben das späte Mittelalter nicht ganz zu vernachlässigen, vielleicht auch die Meister der Plastik nicht auszuschließen.

B.

Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst, herausgegeben von Dehio und v. Bezold (bei Wasmuth), hier Bd. XVIII. Sp. 277/278 bereits angezeigt, sind inzwischen um die II. und III. Lieferung gewachsen. — Von ihnen sind 4 Tafeln dem XIII. Jahrh. gewidmet, 5 dem XIV., 10 dem XV., 12 dem XVI., 1 dem XVII., 8 dem XVIII. — Für die Frühzeit liefern Bamberg und Münster die Hauptbeiträge, Aachen und Frankfurt für die Hochgotik, für diese und die Spätgotik nebst Frührenaissance namentlich das am meisten berücksichtigte Mainz, für die Spätgotik Nürnberg und Würzburg, für die folgenden Jahrhunderte Berlin, Dresden, Wien. — Die Auswahl der Denkmäler ist vorzüglich, desgleichen deren Wiedergabe, mit Ausnahme der wenigen, denen Abgüsse zugrunde liegen. — Wenn ein Überblick über die ganze deutsche Plastik beabsichtigt ist, wird auch das XII. Jahrh. nicht ausgeschaltet werden dürfen, für die frühere Zeit das Hineinziehen der Elfenbein- und Metallplastik nicht zu umgehen sein, wofür vielleicht der Text zu Hülfe genommen werden könnte, von dem manche Aufklärung, wie im einzelnen, so im Zusammenhange der Entwicklung erwartet werden darf. — Jedenfalls wird hier für das Studium der Geschichte wie der Praxis eines hervorragenden deutschen Kunstzweiges von berufenster Seite das beste Material geboten.

Schnütgen.





Vorderseite



Rückseite

Westfälische Doppelmadonna von Eichenholz mit der ursprünglichen Bemalung und den Spuren des Strahlenkranzes, um 1500 (vergl. Spalte 97).

(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Die Biblia Pauperum Weigel-Felix und der Maler Konrad Witz.

(Mit Abbildung.)



Seit den letzten Bemerkungen (S. 83ff.), die ich absichtlich der eigenen Prüfung der neuen Publikation von Campbell Dodgson vorausschicken wollte, habe ich Gelegenheit gehabt, die seltene, gar nicht in den Buchhandel gekommene „Monographie" genau zu studieren, und beeile mich an dieser Stelle über das Ergebnis Rechenschaft abzulegen.

Was ich Dodgson verdanke, ist nur Eins: die Beseitigung der unklaren Angaben Zestermanns über die Mitwirkung des Zeichenstifts auf den Pergamentblättern des jetzt nach Amerika verkauften Kodex Weigel-Felix. Nach Dodgsons Bericht haben wir im großen und ganzen nur mit Federzeichnungen zu tun. Damit fällt auch meine Mutmaßung über die vorbereitende Rolle, die ein Blei-, Silber- oder sonst ein farbloser Stift, wie etwa eine Achatspitze zum Vorreißen bei der Anlage oder bei Übertragung fertiger Entwürfe auf das Pergament gespielt haben könnte. Nur auf einigen der letzten Blätter kommen spätere Überarbeitungen mit Bleistift vor. Alles übrige sind aus freier Hand gezeichnete Originale. Nur scheint nach den authentischen Reproduktionen drei ganzer Blattseiten die Feder des Zeichners ebenso, wie die des späten Schreibers, der Bibeltexte und erklärende Unterschriften eingetragen hat, mit der Rauheit des Pergaments zu kämpfen gehabt zu haben, so daß seine Striche hier und da härter und seine Formen größer ausfallen, als bei gleichmäßig bequemem Material vielleicht geschehen wäre. Solche Spuren überschüssiger Energie und ungleicher Anstrengung im Drang der Arbeit zeugen zugunsten der Echtheit; gerade sie waren bei indirekten Reproduktionen und Verkleinerungen verloren gegangen. Nach dem Anblick der Abdrücke photographischer Aufnahmen in Originalgröße lasse auch ich jeden Zweifel fallen. Jaro Springers Erwartungen vermochte ich von vornherein ebensowenig zu teilen, wie mir seine anerkennenden Urteile über den Vorzug sich selbst erklärender Bildwirkung, gegenüber sonstigen vom Text abhängigen Illustrationen, gerade das Richtige zu treffen schienen. Deshalb bringt der Zuwachs verläßlichen Materials mir auch keine Enttäuschung, und ich freue mich, den herabsetzenden Angaben Dodgsons gegenüber, — der sich nur damit entschuldigen will, weil er den Schatz nach Amerika vermittelt hat — daran festhalten zu dürfen, daß die Federzeichnungen von keinem geringeren Künstler herrühren, als ich nach den früher vorhandenen Abbildungen geglaubt hatte.

Nicht die Qualität der Zeichenweise, nicht der intime Reiz unmittelbaren Schaffens, wie bei Skizzen und Entwürfen berühmter Maler sonst wohl, ist hier das Entscheidende; sondern bei der handwerklichen Arbeitsgewohnheit, die der Ausbildung damaliger Zunftgenossen in Deutschland entspricht, sind die Kompositionen als Ganzes die Hauptsache. Und bei der Zusammenstellung von je drei Szenen mit ihrer inhaltlichen Verwandtschaft, wie der leitende Grundgedanke der Biblia Pauperum sie fordert, kommt es wahrscheinlich zunächst auf ganz andere Vorzüge an, als für einen bahnbrechenden Maler von damals. Dieser mochte in monumentalem Wandschmuck oder in Altartafeln ganz andersartigen Bestrebungen nachgehen, und vielleicht Fortschritte nach einer Richtung, ganz einseitige gar, erreichen, die den Anforderungen der Buchmalerei und den Traditionen der Graphik zuwiderliefen, oder der Handschriftenillustration als solcher nicht ohne Einbuße vermittelt werden konnten. Gerade damals entwickeln diese verschiedenen Gebiete der Malerei ihre heterogene Natur und gehen in überraschendem Umschwung auseinander, wie auf einem Scheidewege — wenn auch gewiß nicht ohne Schwankungen, Unsicherheiten und Rückfälle in die altgewohnte Gemeinschaft.

Nehmen wir zunächst die dreimal drei Kompositionen, die uns in der neuen Veröffentlichung geboten werden, durch, indem wir stets den Vorrat authentischer Gemälde von Konrad Witz berücksichtigen, der sich auch

inzwischen um drei Stücke vermehrt hat.[1]) Darnach will ich einen entscheidenden Einblick in das Spiel der Hände beim Maler wie beim Zeichner eröffnen, und endlich an den Halbfiguren der Propheten und einigen ganzen Figuren die Charakteristik der Arbeitsweise und des Kunstgeschmacks im Zusammenhang mit den Nachbarn zum Abschluß bringen.

Die „Anbetung der Könige" (D. 1.) fordert zum Vergleich der nämlichen Szene heraus, die der Flügel des bezeichneten Genfer Altars von Konrad Witz darbietet; nur darf nicht außer acht gelassen werden, daß sie dort als Gegenstück zu einer feierlichen Verehrung der Madonna durch den Kardinal Jean de Brogny mit allem weltlichen Pomp des burgundisch-savoyischen Hofes, schon selbstverständlich einen abweichenden Zuschnitt erhalten und aus dem gewohnten Darstellungskreis biblischer Bilderzyklen heraustreten mußte. Die Genfer Tafel (B. XX) ist ein Breitbild mit lockerer, auseinandergezogener Figurenreihung. Die Zeichnung der Biblia Pauperum muß als Zentralkomposition angesprochen werden, und zwar mit gleichem Recht, wie dies von der Dornenkrönung (im Katalog R. Weigels), die ich im Repertorium[2]) mitgeteilt habe, gesagt worden ist. Maria sitzt auf der linken Seite, während sie in Genf auf die rechte geschoben ward; aber wir begegnen dem gleichen Motiv: sie faßt den Arm des nackten Kindes mit der Hand. In Genf geschieht dies seltsamerweise an der Linken des Sohnes, der doch damit segnen oder die dargebotene Opfergabe empfangen soll, — ein Beweis nachträglicher, nicht ganz überlegter Umdrehung des Entwurfs! In der Zeichnung führt die Mutter beide Ärmchen ihres Knäbleins zum Kasten, den der kniende König hinhält, oder lenkt das lustige Hineingreifen nach sittiger Art in die Schranken zurück. So aber wird die Beziehung enger, die Gruppe geschlossener, schon in diesen Hauptgliedern. Auch die beiden andern Magier ordnen sich in zweiter Reihe demgemäß: der bartlose Jüngling hält die Mitte; der spitzbärtige Zweite, der seine Zinkenkrone lüftet, bleibt Schulter an Schulter mit beiden Nebenmännern. Ein nachfolgender Page rechts, der den Turban des Ersten trägt, und das Dach der Hütte links geben die Höhepunkte des Abschlusses hinten. Das Bild ist ein Aufbau aus plastisch gerundeten Gestalten mit der intimen Berührung aller Beteiligten in der Mitte. Und echte Kinderfreude antwortet dem ehrfürchtigen Bemühen ringsum; es ist ein herziger Inhalt in den Huldigungsakt gelegt. Dieser deutsche Kern bietet uns mehr als die malerischen Vorzüge der Fürstentracht und die üppige Zeugmasse der Madonna in Genf. Dennoch ist die Haltung der Maria durchaus ähnlich in der Zeichnung, das größere Kind auf dem Knie sogar glücklicher, und die Gewandmotive im Grunde so übereinstimmend, wie es zwischen einer Federskizze und einem farbenreich durchgeführten Gemälde möglich bleibt. Der erste König trägt nicht den langen pelzgefütterten Kaftan, der den ganzen Körper verbirgt, sondern einen Rock mit eckig geschnittenem Kragen, tiefsitzendem Gürtel und geöffnetem Schlitz unten, aus dem das linke Bein in enger Strumpfhose und weichem Stiefel in knieender Haltung heraussieht. Desto mehr fällt der Ärmel wie der des Petrus in der Befreiung durch den Engel, und gleicht das schlanke Bein dem des kleinen Kriegsknechts im Vordergrunde dieses Genfer Gemäldes von Konrad Witz (B. XXIII), wie er in umgekehrter Stellung am Boden kniet. Es reicht ebenso über den untern Rand der Tafel hinaus, wie Fuß und Schleppe des Königs in der Zeichnung. Ist dies eine Folge nachträglicher Beschneidung des Genfer Flügels, oder wie auf den Pergamentblättern dieser Biblia Pauperum ein Überquellen der Gestalten über die vorgeschriebene Grenze, die Pedanten als persönliche Unart hervorheben dürften? Der Kopf des Magiers muß sich in der geschlossenen Komposition des Zeichners gegen die beiden Reisegefährten in Profil abheben. Während der zweite mit dem Mohren in Genf, der Jüngling mit dem bartlosen in der Mitte dort verwandt bleibt, überrascht uns hier vielleicht die etwas zurückfliehende Stirn, die Einbiegung über der

---

[1]) Jahrbuch der K. pr. Kunstsammlungen XXVII. 1906: Daniel Burckhardt, „Studien zur Gesch. d. altoberrhein. Malerei", und Robert Stiassny, „Zu Konrat Witz". Bei letzterm muß S. 289, Z. 11 statt Bayersdorfers freilich mein Name gelesen werden; denn seit Erkrankung und Tod des verehrten Freundes kommt alles auf meine Verantwortung, was da geschehen ist, falls nicht ausdrücklich ein andrer Mitarbeiter genannt wird. Im Jahrgang 1903 ist bereits F. v Reber an die Stelle des Verstorbenen getreten.

[2]) Bd. XXVIII p. 340. Vgl. meine Abhandlung: „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jh. (1430—1460)" Leipzig. B. G. Teubner 1903.

Nase, der große schräggestellte Mund und der Spitzbart des Kahlkopfs. Aber ein Blick auf den Apostel Andreas in Genf beim wunderbaren Fischzug (B. XXI) oder auf den Ruderer vorn im Nachen erklärt auch dies, wie die edlere Bildung des Profils bei Christus am Ufer.

Die alttestamentlichen Szenen darunter stehen denen des Faksimile bei Weigel und Zestermann, von dem ich ausging, sehr nahe. Ein thronender König sitzt in beiden, doch einmal rechts, einmal links im Bilde, so daß sie sich in der Mitte des Gesamtstreifens den Rücken drehen. Links erhalten die knieenden Männer, mit Abner an der Spitze vor David, einen Halt durch die eingestellten Säulen und die Stirnseite der Halle, die übereck gezeigt wird, wie der Kerker des Petrus und fast alle Architekturstücke bei Konrad Witz. Rechts ist gar außen ein Teil der geschlossenen Wand mit einem Rundbogenfenster gegeben, und drinnen die Türöffnung, durch die zwei Begleiterinnen der Königin von Saba nachfolgen, wieder schräg hineingeschoben. Ein Paar rechtwinkliger Öffnungen mit Steinkreuz zwischen der stehenden Königin und dem thronenden Salomo, ein Paar kleiner Fenster und ein einzelnes drittes hüben und drüben in der Hinterwand dort übernehmen die Weiterleitung durch den leeren Zwischenraum, verraten uns aber zugleich, daß sie in Farben gemalt sich besser machen und mit den Figuren richtiger auseinandersetzen würden, als hier in der Gleichwertigkeit der Umrisse gezeichnet. Sie hat ein Maler gedacht, der über den Graphiker hinausgewachsen war, er rechnet mit den Schattentiefen, die er nicht schraffiert. Die weiten Königsmäntel mit ihren umränderten Schlitzen und ihrem ausgebreiteten Faltensockel am Boden werden immer an Asverus und Esther unter den Gemälden des Konrad Witz in Basel erinnern, und neuerdings drängt das Gemälde in Kreuzenstein mit der gleichen Szene wie hier, Salomo und die Königin von Saba, zu der Erwägung des Unterschieds der freien Körper vor dem Teppichgrund und der Einstellung in den Innenraum hier, oder wie das Hereinwallen des Zuges aufrechter Figuren zur Abwechslung mit den Knieenden vor David gleich daneben gewählt und betont ward. Abner und seine Leute links erinnern an Joseph in Neapel, wenn nicht an den Kardinal in Genf, der soviel Zeugmasse des kostbaren Chormantels zur Schau breitet, daß der Körper darunter zu versinken droht (B. XXII). Alle Personen haben die schmalen Schultern wie der hl. Petrus als Schutzpatron neben dem Prälaten oder wie Christus am Ufer des Sees; aber auch alle Gewänder deuten in der Zeichnung die scharfen, oft langgestreckten Grate des Faltengehänges an, denen wir auf Gemälden des Konrad Witz überall, z. B. bei David neben der verhängten Sitzbank stehend, und beim jüdischen Opferpriester begegnen (B. XXIV u. XXX).

Das zweite Blatt der neuen Abbildungen bietet ein Beispiel aus der Passion Christi und schließt mit dem „Gang zur Richtstätte“ unmittelbar an die Dornenkrönung an, die aus dem Katalog Rud. Weigels bekannt war. Sie bietet willkommene Gelegenheit, die Verwandtschaft mit der schwäbischen Kunst, wie etwa Hans Multschers von Ulm, zu prüfen. Im Augenblick aber bleiben wir im Umkreis der Basler Malerei und sehen uns nach vergleichbaren Leistungen bei Konrad Witz um. Da begegnet uns in der Befreiung Petri der Engel an der Schwelle des Kerkers, dessen vornüber gebeugte Haltung beim Lösen des Halseisens der sonst natürlich wieder abweichenden des kreuzschleppenden Heilands einigermaßen nahekommt, und die Engelfigur vorn am Throne Marias (B. XXII). Das geneigte Haupt des Dorngekrönten läßt sich indes mit dem des schlafenden Petrus einerseits und dem der blinden Synagoge (B. XXIX) andrerseits zusammenbringen. In umgekehrter Richtung dagegen zeigt sich der unter seiner kleinen Last so unwahrscheinlich gebückt dahersteigende Christophorus (B. XXXI), der das Knäblein auf seiner Schulter immer schwerer werden fühlt, und bei jedem Schritt im Wasser fürchtet, vornüber zu stürzen, so daß er unwillkürlich die linke Hand in horizontaler Haltung ausstreckt. Da freilich ist auch die Wiedergabe des unedleren Gehabens in dem ganzen Mann ein Hindernis der Übereinstimmung, die sich mehr auf die Gesamthaltung beschränkt, und von dieser verdeckt uns das Wasser wiederum die entscheidensten Teile von den Knieen bis zu den Füßen. Doch weist sein Mantel wenigstens noch verwandte Faltenlagen auf. Das schräg gestellte und in allen Einzelheiten merkwürdig spitz geschnittene Profil des Kopfes klingt jedoch auf diesem Blatte (D. 2) mehrfach an, im selben Vorgang sogar beim Kriegsknecht mit der Lanze im Rücken Christi. Den

stärksten Kontrast zu dem Dulder bildet der häßliche Zwerg, der ihn am Seil führt. Sein breitbeiniges Dastehen ist eine gemeine Variation des tapferen Auftretens, das wir nach Schweizer Lanzknechtsart bei einem Getreuen Davids in Basel (B. XXV) gewahren. Der Söldner mit der Keule wiederholt nur das rohe Motiv aus der Dornenkrönung und rührt damit an die abschreckenden Eigenschaften solcher Stationsbilder, die am Altarwerk Multschers zu Sterzing ebenso hinter den Hauptleistungen zurückstehen, wie unter den Arbeiten der Schongauer und Konsorten in Kolmar. Von den weinenden Frauen unter dem Stadttor kann kaum soviel ausgesagt werden, wie von der Königin von Saba mit ihren Hofdamen auf dem vorigen Blatt; denn sie treten hier völlig zurück hinter der Hauptfigur, die von den Peinigern umringt wird.

Mit dem Christophorus des Konrad Witz in Basel berührt sich ganz überraschend der Kopf Abrahams in der Zeichnung, wo er mit seinem Sohne zur Opferstätte schreitet. Er trägt das große Schlachtschwert auf der Schulter und weist zu dem Berge, indem er sich redend zu Isaak herumwendet. Der Kleine schleppt mühevoll das Bündel Holz auf dem Rücken, und seine Knie wollen einknicken, da die Kraft versagt. So streift die Haltung der Figur zugleich an den unsicher hockenden Joseph im Bildchen zu Neapel (B. XXXII), den wir von der Gegenseite gegen den Pflegling hinstreben sehen, und in übereinstimmender Richtung an den knienden Antipater, der seine wundenbedeckte Brust vor Caesar entblößt und sich dabei leise emporreckt (B. XXVIII).

Auf dem unteren Felde rechts begegnet Elias der Witwe von Sarepta. Er hat die schmalen Schultern des Petrus beim Stifter in Genf, und die Gewandmotive des Mantels, den eine Agraffe am Halse schließt; aber auch die Verwandtschaft mit Christus am Ufer des Genfer Sees leuchtet ein, d. h. mit zwei Gestalten des Konrad Witz von Basel, die uns die Abwandlung beim Zeichner durchaus begreiflich machen, wie sich die Witwe mit ihrem Kopftuch an die Königin von Saba reiht.

Die beiden zweifigurigen Szenen aus dem alten Testament gehen unter freiem Himmel vor. Aber die Klarheit der Figuren ist es allein, worauf es diesem Künstler ankommt; die Landschaft wird nur andeutend in großen Linien oder wenigen Massen gegeben, so daß ein Gehölz auch nur wie ein Stück Terrain dasteht. Wer hier nach Einzelexemplaren von Bäumen sucht, wie nach Pilzformen auf alten Kupferstichen, und den Kringelkranz, der die Kronen zusammenfaßt, kindisch nennen möchte, der hat eben keinen Sinn für das Kunstwollen dieses Malers, der sein Bildganzes hinsetzen will, wie es ihm räumlich - körperlich vorschwebt, aber nicht darnach fragt, ob ein Kenner mit Ruskins Maßstab ihm auch die Zensur erteilen werde: „Botanik schwach".

Wie die Kreuztragung sich auf dem engen Raum der Bildfläche mit dem Notwendigsten begnügt, so ist auch die Darstellung des Gekreuzigten mit den Zeugen seines Todes auf die unentbehrlichen Bestandteile zurückgeführt, die der Vergleich der alttestamentlichen Vorbilder erheischt: Maria, Johannes und die Frauen links; der Hauptmann, der Zeugnis ablegt, und ein Knappe, zu dem er reden kann, rechts. Unter den anerkannten Gemälden des Konrad Witz sind wir auf das einzige Beispiel in Genf gewiesen, wo Christus am Ufer steht, ganz in Profil gesehen. Für den Übergang in die Dreiviertelsicht, wie er auf unserm Blatte (D. 3) gezeichnet ist, zur Seite geneigt mit langem Gelock und friedlichen Zügen, könnte nur der Petrus als Schutzpatron des Genfer Kirchenfürsten angerufen werden. Von dem nackten Körper dürfen wir nicht mehr erwarten, als er gibt; denn wie schwach es mit der Kenntnis der Glieder ohne Gewand darüber bestellt ist, zeigt schon der gefesselte Fuß des Petrus im Kerker, der doch besonders hervorgehoben werden sollte. Nun aber kommt uns ein neuentdecktes Tafelbild des Gekreuzigten mit den Seinen und einem Stifter in weiter Landschaft zu Hülfe, das soeben in «The Burlington Magazine» (Mai 1907, vol. XI, No. L) veröffentlicht wird, und zwar mit dem Anspruch, ein Konrad Witz zu sein. Ohne Kenntnis des Originals, besonders auch der farbigen Behandlung, ist kein entscheidendes Urteil möglich. Die Abbildung reicht nicht einmal aus, die Formensprache genau zu prüfen; sie versagt besonders im obern Teil, beim Kopf Christi fast völlig. Aber die Haltung dieses Kopfes hat viel Gemeinsames mit dem Gekreuzigten der Biblia Pauperum, und ebenso des Körpers am hölzernen Stamme. Links die Frauengruppe, rechts Johannes allein, in fast statuarischer Isolierung der Körper aufgereiht, der Lieblingsjünger doch gar zu schwach,

um so allein gegen jene aufzukommen. Und links kniet noch der Stifter weiter vorn, mit gefalteten Händen und ausgebreiteter Gewandung; er stört das Gleichgewicht vollends, das wir zu suchen pflegen. Aber auch das Kreuz ist schräg gestellt, in perspektivischer Flucht nach links, und in der leeren Seelandschaft nur rechts hinten eine Stadt mit Mauern und Türmen an das Wasser geschoben. Alles spricht für Abhängigkeit der Komposition von weiteren Bestandteilen eines Altärchens, ob einer anderen Tafel oder zweien, sei dahingestellt. Der Rock des händeringenden Apostels hat Verwandtschaft mit dem unten nur bis auf die Knöchel reichenden, um den Leib gegürteten, auch in den Ärmeln knapp gehaltenen des Petrus, wie ihn auch das Christkindlein auf der Schulter des Christophorus in Basel trägt. Maria und die Gefährtin vertrügen sich mehr noch mit der Zeichnung zur Biblia Pauperum als mit den gemalten Frauengestalten des Konrad Witz. Die Witzforschung hätte also schon hier davon profitieren können, wenn die Biblia Pauperum Weigel-Felix berücksichtigt wäre. Aber eben diese gemalten wie die gezeichneten Figuren gehören nah genug zusammen, wenn wir die Maria aus der Anbetung der Könige in Genf oder die Anna aus der Begegnung mit Joachim in Basel (B. XX u. XXXIV) neben die Frauengruppe unter dem Kreuz (D. 3) legen. Beide Arme übereinander kreuzend steht die Schmerzensmutter hochaufgerichtet und gefaßt im gezeichneten Bilde, das im Zusammenhang mit den untern Szenen komponiert ist; nur die Falten ihrer Kleidung türmen sich am Boden übereinander und gleiten links sogar über die Grundlinie, über den Rahmen hinaus. Der Hauptmann ihr gegenüber ist im Schnitt und in der Haltung des Kopfes nur eine flüchtigere Wiederholung des Christophorus in Basel, und muß zu seinem Nachbar rechts herumblicken, sich also von der Gegenseite zeigen.

Demselben Urbild verwandt erscheinen auch die Helden des alten Testaments darunter: Abraham links und Moses rechts. Der Erzvater tritt mit seinen schweren Füßen und kurzen stämmigen Beinen ganz so daher, wie Joachim an der Pforte in Basel. Er hat das große Schwert erhoben, und der Engel über dem Altar nimmt die Spitze sorglich in den Arm. Aber wir sehen doch nicht ab, wie der Streich geführt werden konnte, so kräftig auch der Eiferer den Kopf des Isaak herabdrückt, und so demütig sich dieser beugt, noch immer mit dem Holzbündel auf dem Rücken. Dem frommen Knaben fehlt es nicht an einer gewissen, etwas ältlichen Anmut. Aber der Patriarch selbst ist nur ein Metzger, dem sein Handwerk versagt. Er hat wenigstens seinen Mantel falten lassen, so daß ein Haufen eckigen Gefälts am Boden liegt. Und an der Kleidung des Mannes erkennen wir denn auch eine Eigentümlichkeit des Malers von Basel. Sein Petrus im Kerker zeigt diese Art einer glatten großflächigen Behandlung des Rockes, der den Oberkörper ziemlich fest einschließt und sich rund vorwölbt, dicht daneben aber an dem Ärmel das gekräuselte Faltenwerk, das hier bei Abraham auf beiden Seiten durch die hinaufgeschobenen Oberärmel gebildet wird. Unterhalb des Gürtels fallen die Lagen des schweren Stoffes genau so, wie beim weggeführten Petrus in Genf, nur verdeckt eine breite Tasche das senkrechte Gehänge zum Teil. Der nämliche Gegensatz kehrt an dem Rockschoß des Kriegsknechts vorn in der Mitte des Gemäldes wieder, und aus dessen Schlitz kommt das Bein ganz ähnlich hervor, wie bei Isaak hier. Beide Figuren treten über den Rand, wie der Engel oben über die Grenze des Feldes hinauswächst. Dort ist sogar keine Linie nachträglich hingezogen, wie es unten geschah.

Nur mit Mühe hat sich der Zeichner daneben beim Schlangenwunder innerhalb des Ausschnitts gehalten, der für diese Massenszene bestimmt war. Aber er beschränkt sie auch demgemäß. Kaum mehr als ein Opfer wird zu Füßen des Wundermanns sichtbar, während links sich wenigstens eine Gruppe von Genesenden drängt und eifrig betet, wie der Führer befiehlt. Diese kleinen Figuren können wir nur mit den Aposteln im Kahn beim Fischzug in Genf vergleichen, wenn nicht mit dem andächtigen Stifter des Altars selbst. Moses dagegen steht hier wie Petrus als Schutzpatron dort, nur von der Gegenseite gesehen. Mit den beiden erhobenen Armen und großen Händen gleicht er noch mehr dem David in Basel, dem das Quellwasser in prächtigen Gefäßen gebracht wird, nur wieder herumgedreht auf die andere Seite. Der Felsen hinter ihm ist als Kulisse behandelt wie bei Christophorus in Basel, und die Berglandschaft in der Mitte bei der Kreuzigung nicht ausführlicher, als die Andeutung der Opferstätte mit Altaraufbau und geflochtenem Zaun für den Widder und

Abraham mit seinem Sohn zur Linken darunter. Das darf nicht wunder nehmen, wo wir es mit Federzeichnungen zu tun haben, bei denen die malerische Erscheinung des Schauplatzes überhaupt nicht mitzuwirken hat, sondern ausschließlich die Figuren, und wo es selbst bei diesen allein darauf ankommt, die Übereinstimmung des Geschehens, wo nicht die Identität der Handlung, zu verschiedenen Zeiten, aber zwischen entsprechenden Personen hervorzukehren.

Wer von Konrad Witz, dem Maler der erhaltenen Tafelbilder, herkommt, wird zunächst etwas befremdet sein; er würde sich, auch wenn die Personalunion zwischen ihm und dem Urheber dieser Pergamentblätter zur Biblia Pauperum urkundlich verbrieft und unumstößlich gesichert wäre, wahrscheinlich enttäuscht finden. Aber die Erwartung, in Zeichnungen zur Armenbibel die nämlichen Vorzüge anzutreffen, die wir an den Gemälden bewundern, ist unberechtigt und muß überwunden werden; sonst ist keine Verständigung möglich. Die großen Eigenschaften eines Graphikers liegen ganz anderswo und sind ganz anderer Art, als die Neuerungen des Konrad Witz in der Malerei. Sie müssen sich sogar ihrem Wesen nach widerstreiten und können sich kaum miteinander vertragen. Die Eigenart des Malers von Basel beruht auf der plastischen Gestaltung seiner Einzelfiguren, wie er sie voll ausgerundet in ihrer Raumschicht hinsetzt, fast immer auf schmalem Vordergrunde wie Bildwerke auf einer Steinplatte, genau so wie seine Zeitgenossen, die Steinmetzen, eine Anbetung der Könige Körper an Körper reihend vor eine Wand bringen, etwa über einem Torweg von unten gesehen und mit einem Pultdach vor dem Regen geschützt. Solche reichbemalten Stein- und Holzskulpturen, farbenprächtig, hier und da vergoldet oder versilbert, in frappanter Beleuchtung, mit ihren Schlagschatten gegen die Mauer oder gar mit einem Brokattepich, einem Damastgewebe dahinter, im Bilde wiederzugeben, samt und sonders abzukonterfeien, so recht zur Augenverblendung, das ist sein Ehrgeiz.

> In summa, in ciò che fà cerca ingannare
> All'occhio la pictura, e quel che è piano
> Tucto rilevo al senso dimostrare . . . .
> Chi serà quel, che possi el chiar colore
> Lucido e trasparente de un rubino
> Contrafar mai o el suo vago splendore.
> Chi è quel, che possi el sol in sul mattino
> Dipenger mai o un specchiar dell'acque
> Cum fronde e fior vicini al lor confino!

So bezeichnet Giovanni Santi, der Vater Rafaels, das Ziel der Malerei als echter Quattrocentist, der die Leistungen eines Jan van Eyck bewundern gelernt hat und mit Piero dei Franceschi und Andrea Mantegna, wie mit dem Niederländer Justus von Gent in Berührung gekommen war. Das gilt auch diesem Deutschen, der den Meister von Flémalle kennt[3]) und mit den Malern wie den Bildnern des Burgundischen Hofes in Dijon verkehrt hat, als das Höchste. Aber mit dem Streben, diesen Vorbildern nachzueifern, hat er auch die Fehler eingetauscht, die wir bei jenen Realisten oft bemerken. Das Modell erlahmt in der angenommenen Pose und die Aufmerksamkeit des Künstlers wird durch die Beobachtung der Natur und deren Wiedergabe so völlig in Anspruch genommen, daß er dies Versinken in Apathie gar nicht bemerkt, ja daß er selbst ganz Auge dort, ganz Pinsel hier, nur auf die sichtbare Erscheinung und ihr Konterfei auf seiner Fläche, wohl gar auf satte Farben, prächtige Stoffe, Zeugmuster und Zierat erpicht, den Sinn der Handlung ganz vergißt. In leidlich haltbarer Körperstellung hingestellt, erstarren seine Gruppen, wie der Koch und der Küchenjunge im verzauberten Hause Dornröschens. Das läßt sich ertragen bei Szenen, wo nur zwei Personen auftreten oder nur eine Hauptperson sich einer Reihe von Statisten gegenüber befindet. Aber es stört uns nur da nicht im Genuß der malerischen Leistung, wo die Handlung gleichgültig oder zeremoniell ist, nicht eigentlich, sondern nur symbolisch gilt. Zu lebhafterem Austausch schickt es sich nicht mehr, wie zwischen Antipater und Julius Caesar, Ahasver und Esther. Wie töricht, zweideutig erscheint bereits die Begegnung des jugendfrischen Joachim mit der alten Anna, — als führte ein Malerknabe die verwitwete Meisterin heim. Wie hocken die beiden weiblichen Heiligen in Straßburg gelangweilt nebeneinander!

Nur ganz wenige Versuche zur Darstellung lebendigen Geschehens besitzen wir auf den erhaltenen Gemälden von Konrad Witz, und auch das Bildchen in Neapel verrät das Ungeschick, ein freundliches Genremotiv in der

[3]) Dies gesteht mir auch D. Burckhardt neuerdings zu. Jahrbuch d. pr. Kunstsammlungen a. a. O. Wer aber mag behauptet haben, K Witz hätte nach Skulpturen gemalt und nicht nach der Natur studiert? Ich kann doch nicht so mißverstanden werden.

heiligen Familie herauszubringen: der Pflegevater bleibt mit seiner Gabe für das Kind auf halbem Wege hängen, als sei er seiner Glieder nicht mehr mächtig, die Bewegung auszuführen. Eigentlich historische Erzählung gibt nur der wunderbare Fischzug, und auch dieser in der seltsamen Verbindung mit dem Versinken des kleingläubigen Petrus vor dem Herrn, der ihn über das Wasser schreiten heißt, — und besonders die Befreiung des Petrus aus dem Kerker, die wieder in zwei Momente zerlegt und nebeneinander gebreitet ist, so daß alle Wahrscheinlichkeit im Benehmen der anwesenden Wächter aufhört. Der glückliche Griff nach dem wirksamen Moment der Aktion selber ist nicht die Stärke dieses Malers gewesen. Gerade dies eine auseinandergezogene Breitbild, das wider die Gewohnheit von rechts nach links abgelesen werden muß (B. XXIII), steht als die wichtigste Urkunde da, wenn wir Konrad Witz als Erzähler fassen wollen.[4]) Hier gilt es, den Maßstab zu finden, der an die Geschichten des alten und neuen Testaments angelegt werden muß, die in einer Biblia Pauperum begegnen. Auch da gibt es Repräsentationsbilder, ruhigere Situationen; aber ein Teil verlangt Handlung kurzweg.

Rechts sitzt Petrus in der Kerkertür, die der Engel geöffnet und zurückgeschlagen hat. Das Turmverließ ist übereck gestellt, so daß die Wächter in dem Winkel rechts nicht diesen Vorgang sehen können, sondern nur den folgenden im Vorhof links, den sie im Augenblick des Erwachens überschauen. Daß der Engel ein Halseisen vorsichtig öffnen muß und daß auch der Fuß noch eine Fessel trägt, ist umständlich dargetan, d. h. für den Beschauer, der das Bild von außen betrachtet. Das geschieht, indem der Apostel weiterschläft, wie der hockende Wächter hinter dem Engel auch zu schnarchen scheint. Links aber, neben einer abermals übereck einspringenden Mauer wird der Befreite hinausgeleitet, mehr gezogen durch den Himmelsboten, fast wie schlaftrunken oder nachtwandelnd, ganz ohne Anteilnahme an der eigenen Rettung. Nur die Bogenhalle am Oberstock des Hauses begleitet im Hintergrund diesen Ausmarsch mit ihrem abgemessenen Rhythmus, nicht eben eilig. Es ist wieder ein Situationsbild, wie etwa Tobias mit dem Schutzengel beide nebeneinander im Rahmen stehen, um sich malen zu lassen, ohne woher und wohin. Und dennoch ist durch andere Mittel der Schein von Leben und Bewegung über diese beiden getrennten Stücke der Fabel gebracht. Der kniebeugende, soeben aufstehende Rittersmann in der Stahlrüstung zückt gerade sein Schwert aus der Scheide, um ein erstes Stückchen wenigstens, da er die Flucht erspäht. Dieser Ruck antwortet dem Kriegsknecht, der dahinterstehend den Arm ausstreckt und weit offenen Mundes hinausweist über die Ecke, hinter der die Vorbereitung ihnen verborgen bleibt. In der Mitte zwischen den zwei Momenten, in denen uns die beiden Hauptpersonen gezeigt werden, ist ganz im Vordergrund der (oben oft erwähnte) Wächter angebracht, in dem wir den leibhaftigen Träger der Peripetie erkennen. Er greift mit der Rechten nach seiner Hellebarde, die am Boden lag, hat das rechte Bein schon aufgestützt, während das linke noch knieend den Boden berührt, und wendet sich zugleich von diesem Tun neugierig herum, mit dem Blick dem Gefangenen und seinem Befreier folgend, so daß wir über den Rücken der rechtshin gebeugten Gestalt hinweg das Profil des behelmten Kopfes nach links gedreht sehen, und streckt den linken Arm mit weit geöffneter Hand gegen den Spuk aus, dessen Anblick ihn im Vollzug seines Griffes erlahmen läßt. Diese Hand ist der Angelpunkt; mit ihrem gestreckten Zeigefinger und abstehenden Daumen zwingt sie die Aufmerksamkeit des Betrachters. Und zu ihr gehört als Ergänzung die hinausweisende Hand des Engels links, wie die hineinzeigende des Kriegsknechts zur Rechten.

Die wirksam gedrehten Körper des Ritters und des Knappen, zwischen denen sich der unbequem sitzende Schläfer und der lösende Befreier aufbauen, geben zusammen eine geschlossene Gruppe, über deren dreieckigen Umriß die Horizontalbewegung des weisenden Armes rechts zu der fortgesetzten Armhorizontale der beiden Fliehenden hinüberleitet, bis zum Ausgang. Aber ein gut Teil der Rechnung liegt in dem Spiel der Hände, wenn nicht der Hauptanteil an der Illusion eines Geschehens, wenigstens des gutwillig vorgestellten Verlaufs von rechts nach links, der dem Beschauer sonst eigentlich gegen den Strich geht.

Mit diesen Händen greifen wir an das Kapital des Zeichners der Biblia Pauperum. Sie spielen in den 16 bis jetzt veröffentlichten

[4]) Vgl. unsere Abbildung nach der »Basler Festschrift 1901.«

Historien des Kodex Weigel-Felix eine ganz auffallende Rolle. Und diese Sammlung von Variationen zeigt uns genau den nämlichen Bestand wie die 12 nackten Hände, die hier in der Befreiung Petri von Konrad Witz aufgeboten sind. Und gehen wir der Gesamtform der beim Zeichner vorkommenden Hände nach, die bei den Propheten zuweilen in größeren Exemplaren auftreten, und verfolgen die Fingerstellungen, die er sich als verdeutlichendes Mittel der Gebärdensprache vorbereitet hat und die er, bald von der einen, bald von der andern Seite gesehen, an seine Figuren verteilt, so kommen wir auf den ganz einheitlichen Grundstock, der auch in den übrigen Tafelbildern des Konrad Witz insgesamt vorliegt.

Die Wichtigkeit solcher Handstudien für die Maler des XV. und XVI. Jahrh. ist jedermann bekannt, der einmal vom Abendmahl des Lionardo da Vinci gehört hat.[5]) Um sie auszukundschaften, ist nur ein wenig Übung erforderlich, sich bei einem vor Augen stehenden Beispiel vorzustellen, wie die gesehene Haltung sich von der Gegenseite ausnehmen müsse; die Korrespondenz der linken und rechten Hand vervierfacht schon das Anfangskapital.

Die Hände aus der Befreiung Petri sind bald zusammengelesen. Die hineinweisende Hand des Kriegsknechts rechts ist leicht erkennbar als zugehörige, großgeformte Umkehrung der hinausweisenden, feiner gebildeten des Engels links. Der greifenden Faust des Wächters vorn reiht sich überraschend genug die andere Hand des Engels an, die den Petrus derber, als wir erwarten, am Handgelenk packt. Dieselbe Dicke und Rundlichkeit hat die herabhangende, doch fleischige, fast geschwollen aussehende Rechte des Apostels. Das breite Metacarpium und den aufgerichteten Daumen zeigt die Linke, die das Buch so fest hält, wie der Pfarrer sein schweres Breviarium trägt, wenn er durch die Kirche schreitet oder zum Begräbnis im Leichenzuge daherwandelt. Und selbst die Hand des Gefangenen, die lässig im Schoße ruht, hat dasselbe Kaliber. Die ganz geschlossene Faust des schlafenden Wächters hinten beschließt diese Reihe. — Vorgestreckte Zeigefinger, wie bei den beiden Wächtern, und beschäftigte Mittelfinger, wie beim Engel am Halseisen des Heiligen, sind lang und zugespitzt. In einzelnen Exemplaren geht Witz auf den Gemälden, in Basel besonders, bis zur genauen Naturbeobachtung in der Nähe, wie in der plumpen Bauernhand Joachims, die er Anna auf die Brust legt und der ebenso wenig priesterlichen wie königlichen Melchisedeks, deren Daumen und Zeigefinger wir in abnormer Gelenkstärke nur bei einseitiger Anstrengung des Handwerks verbildet denken können (wie z. B. auch in Dürers Selbstbildnis von 1493). Im übrigen trifft man die schlankgebauten Finger mit etwas zugespitzten und zurückgebogenen Vordergliedern, die breite Handfläche mit vollem Polster unter dem Daumen bei Konrad Witz in sehr verschiedenen Größen, bis zu den winzigen, fast verkümmerten Miniaturhändchen auf dem Bild zu Neapel. In den Tafeln des Basler Altarwerks begegnet uns schon eine willkommene Übersicht über die Fingerstellungen, die er sich ausgebildet hat. Da ist bei David die Hand mit den beiden langen vorgestreckten Vorderfingern, zwischen dem abstehenden Daumen oben und dem eingeschlagenen Paar unten; da ist bei Antipater die Krümmung der drei unteren Finger mit dem allein vorstehenden Zeigefinger und gegenüber der hochaufgerichtete Daumen bei gleicher Krümmung der Vorderglieder in der ganzen Reihe der übrigen; bei Julius Caesar die vorgestreckte Rechte mit spielender Bewegung der unteren Finger, wie beim Engel, der Petrus hinausleitet, und umgekehrt bei Salomo im Fragment zu Kreuzenstein, und auf der andern Seite die Faust, die das Szepter nur mit den gekrümmten vier Fingern hält und mit dem Daumen dagegen stützt (B. XXVIII). Wie diese Haltung sich in Bewegung umsetzt beim Vorstrecken des Szepters, zeigt Ahasver, der damit die Krone Esthers berührt, aber von der Gegenseite gesehen (B. XXVII). Und Esther hat alle Finger der erhobenen Hände in die Höhe geworfen, indem sie die Innenflächen zeigt; aber diese Stellung ist wieder so, daß sich der Gesamtumriß nach oben zuspitzt, wie immer von der breiten Phalanx der Knöchel aus, die zuweilen etwas schräg verläuft (vgl. Davids Linke, Christophorus, Abraham).

Gehen wir von diesen authentischen Beispielen aus dem Malerwerk des Konrad Witz zu den Zeichnungen der Biblia Pauperum Weigel-Felix über, so finden wir in der Anbetung der Könige (D. 1) die Hand Marias,

[5]) „Das Abendmahl von St. Onofrio", Jahrb. der K. pr. Kunstsamml. 1884. Rafael und Pinturicchio in Siena 1880.

die den Arm des Kindes faßt, (so wie auf dem Genfer Gemälde von der Gegenseite und in gleicher Richtung beim ältesten König vorn) nun hier noch beim zweiten Magier fast ebenso, goge mit den Gesetzestafeln (B. XXIX), und wieder umgekehrt bei der Königin von Saba in Kreuzenstein (Jahrb. a. a. O.) mit ihrem Prachtgefäß.



Konr Witz, Befreiung Petri, Genf.

wie vollends beim Pagen, der den Turban des ersten trägt, im Hintergrund rechts. Sie entsprechen den zahlreichen, irgend einen Gegenstand tragenden Händen in den Gemälden des Witz, wie der Ecclesia mit dem Kelch (Jahrbuch d. pr. Kunsts. 1906) und bei der Syna-

Die Hand mit den vorgestreckten Vorderfingern nebeneinander und dem eingeschlagenen Paar darunter, wie bei David in Basel (B. XXIV), kehrt in den Zeichnungen beim thronenden Salomo und umgedreht bei David wieder (D. 1), vor dem die Begleiter Abners diese Gebärde

des Schwurs wiederholen. Und niemand, der die Hand des Christophorus über dem Wasser, oder die Rechte Magdalenas in Straßburg und Salomos in Kreuzenstein, mit ihrer parallelen Fingerreihe gesehen hat, wird in den Händen des jüngsten Magiers und der Königin von Saba auf ihren Schreinen (D. 1) etwas Fremdes entdecken. Die Begleiterin der letztern legt ihre Hand auf die Brust, wie Maria unter dem Kreuz (D. 3) beide übereinander schlägt, und ebenso Esther vor Ahasver in dem Faksimile bei Weigel und Zestermann.[6]) Dazu gehört die derbere Zeichnung bei der Witwe von Sarepta (D. 2) und bei vielen Propheten; aber die Größe und Wucht dieser Glieder wird uns bei solchem Illustrator erst verständlich, wenn wir die ungeschlachten Exemplare des Malers berücksichtigen, die er Joachim, David, Melchisedek, oder Julius Caesar und Antipater verleiht, als wären sie Spießbürger von Basel oder Metzgergesellen und Grobschmiede gewesen.

Die demonstrierende Hand des Propheten Elias mit erhobenem Daumen (D. 2) sehen wir ganz ähnlich an beiden empfangenden Händen Abrahams zu Basel (B. XXVI) und umgekehrt bei Salomo in Kreuzenstein. — Die weiterleitende oder belehrende Handbewegung, mit erhobenem Zeigefinger und drei eingeschlagenen darunter, erscheint beim Abraham im Gang zum Opfer (D. 2), wie umgedreht beim Propheten Esaias links oben auf demselben Blatte, — auf dem folgenden (D. 3) sogar dreimal: beim Hauptmann unter dem Kreuz, bei Moses neben der ehernen Schlange und beim Propheten zwischen beiden rechts. Auf den Gemälden finden wir sie wagerecht beim Kriegsmann neben dem Kerker Petri in Genf, und bei Christus am Ufer wenigstens Zeigefinger und Daumen, da wenig mehr aus dem Mantel hervorsieht. Und nun vergleiche man auf dem Faksimile bei W. & Z. wie König Salomo mit der Linken zu seiner Mutter spricht, wie Ahasver der Esther sein Wohlgefallen äußert, und wie vollends der Prophet seine Wahrsagung begleitet, — oder auf der Probe des Rosenthalschen Katalogs, wie Herodes bei der Vorführung Christi mit beiden Händen gestikuliert, und nicht minder Hanon vor den Boten Davids, denen er die Bärte beschneiden läßt. Die abwärts gespreizte Linke des Ahasver (W. & Z.) kommt auch bei Herodes (R) und bei dem Kriegsknecht in der Dornenkrönung vor (Kunstlagerkatalog von R. Weigel und darnach im Repert. f. Kunstw. XXVIII). Die Hand des Kriegsknechts vor Zedekias daneben ist wieder dieselbe, wie die Julius Caesars beim Maler (B. XXVIII) und kehrt oben, nur mit stärker zurückgeworfenem Daumen, bei Herodes wieder und bei Hanon unten von der Gegenseite (R). Genug, fast alles, was dieser Zeichner von sprechendem Ausdruck zustande bringt, beruht auf dem Fingerspiel der Hände, die er durch seine Kompositionen verteilt. Es sind sogar nicht sie, diese Bildzeichnungen als Ganzes, von dem selbständigen Wert, den ihnen Jaro Springer beigemessen hat; nicht sie erklären sich allein, sondern die Hände sind es, die den Schein sprechender Darstellung ertäuschen, gerade so wie in der Befreiung Petri. Und dies eine Hilfsmittel reicht nicht aus, die Szenen vor Mißdeutung zu schützen. Wie Joachim und Anna auf dem Gemälde in Basel ohne die Heiligenscheine und deren Umschriften uns ganz anders vorkommen würden, so könnten wir die Witwe von Sarepta in diesen Zeichnungen auch für ein armes altes Weib ansehen, das beim Holzsammeln auf dem Grundstück eines reichen Juden ertappt wird, und den Propheten Elias eben für den harten Eigentümer, der ihr des Diebstahls wegen Vorwürfe macht: so übertrieben ist die Gebärde seiner Hand, die aus der schwachen Greisenfigur im Mantel geradezu hervorplatzt und unter dem Profil des Kopfes zur Hauptsache wird, wie beim Petrus in Genf die Hand mit den Schlüsseln und die Rechte auf der Schulter des Kirchenfürsten viel stärker wirken als der ganze heilige Mann selber. Bis in ihre Einseitigkeit und ihre Schwächen stimmen Conradus Sapientis de Basilea und der Zeichner der Biblia Pauperum Weigeliana miteinander überein.

Ein ganz besonders kennzeichnender Bestandteil der Gemälde des Konrad Witz sind seine Patriarchen und Propheten, denen er durch jüdische sowohl wie heimische Charakterköpfe, im ganzen wohl Baslerischen Ursprungs aus den Zeiten des Konzils, wie durch abenteuerliche Ausstaffierung und fremdartige Kostümstücke möglichst sinnfällige Wirkung zu sichern strebt. Wer auf den Tafelbildern den David in seiner Pelzkappe mit hochgeklapptem Schirm und langem Bart,[7]) den Melchisedek mit stei-

[6]) Vgl. die Abbildung in dieser Zeitschrift 1905, Nr. 9, nebst drei Basler Gemälden S. 265 ff

[7]) Solch ein Exemplar scheint auch zu Piero dei Franceschi nach Rimini gedrungen zu sein, wo er den

lem, perlenbesetztem Barett, nach Art eines Mörserhutes, mit seinem fettigen Haargelock, seiner langen Nase und dem schief eingesetzten Mund im dunkeln Backenbart gesehen hat, oder den feisten bartlosen Julius Caesar mit seiner Zinkenkrone um die Mitra, und den grinsenden Ahasver mit seinem orientalischen Kopfputz, neuerdings noch den ebenso rasierten Salomo in dem mächtigen, mit Perlen und Edelsteinen benähten Filzhut und die Königin von Saba als Sibylle mit Turban und Schleier (nach Art des Flémallers), der kann die Zinkenkronen mit der Sendelbinde oder dem Türkenbunde zusammen bei den Königen des Zeichners und die Schleiertücher bei Herodes, bei David und Zedekias, oder die seltsame Helmzier des Hauptmanns unter dem Kreuz, die wie ein Hahnenkamm überklappt, oder gar das dreifach umgeschlungene Gewinde auf dem Türkenhaupt eines Propheten, den wir bei Gentile Bellini oder Vittore Carpaccio allein so echt zu finden meinten, hier bei der Krönung Marias im Faksimile der Weigeliana, nur als Ausgeburten der selben Phantasie begreifen, eben des Tonangebers im lokalen Zeitgeschmack, der wieder mit bestimmten Symptomen der Nachbarschaft zusammenhängt. Konrad Witz versucht schon die nämliche Wirtschaft mit seinem Kostümvorrat oder seltsamen Kleidungsstücken, die er beim Zusammenstrom fremder Scharen erjagt hat, wie später Rembrandt, der Antiquitätensammler und Raritätenmaler im Judenviertel von Amsterdam. Dreimal zählen wir in den vorhandenen Abbildungen aus der Biblia Pauperum den geflochtenen Bart: bei König David (D. 1) und einem Propheten (Probe bei Rosenthal) in einer Flechte, bei einem andern (W. & Z.) in zwei langen Flechten nebeneinander, auf die Brust fallend. Und darin spricht sich, wie vor Jahren schon bei Konrad Witz hervorgehoben wurde, die persönliche Beziehung zur Kunst des burgundischen Hofes in Dijon, mit ihrem Claus Sluter, in den flandrischen Niederlanden mit Hubert und Jan van Eyck, oder in den wallonischen Teilen mit dem Flémaller aus.[8]) Es ist gewiß keine Durchschnittsware, die wir bei gewöhnlichen Zeichnern zur Biblia Pauperum überall oder in den östlicheren Gegenden Süddeutschlands, etwa im Salzburgischen ebenso anträfen.

Neben den langen Schriftrollen und den geknickten Papierstreifen, die seine Propheten gelegentlich so ungeschickt und derb handhaben, wie der Verkündigungsengel des Konrad Witz in Basel sein Gewand und sein Spruchband (Jahrb. d. pr. Kunsts. 1906), verwendet der Zeichner der Weigelschen Pergamentbibel gern den schweren Kodex, den wir (W. & Z. beim obersten, R. links oben, D. 1 beim untern links) ganz ähnlich finden wie bei der hl. Katharina auf der Straßburger Tafel. Damit gelangen wir zu den Gewohnheiten heimischer Schreibstuben, und erkennen in den Trägern auch Gevatter Schneider und Handschuhmacher, oder Gelbgießer und Beckmesser von Basel, genau so wie in Petrus und Andreas beim wunderbaren Fischzug in Genf, oder bei Joachim und Christophorus. Neben der Kreuzigung begegnet (D. 3 l.) ein alter Jude, der seine Verwandtschaft mit Melchisedek nicht verleugnet; aber in der Behandlung der Gesichtsteile bis hinein in die Augen erinnert er auch an den Engel, der Petrus aus der Gefangenschaft befreit. Jeremias darunter hat etwas vom Aussehen der Katharina in Straßburg, die von der Gegenseite erscheint und natürlich jünger ist; seine Mütze wieder finden wir umgedreht bei dem Psalmisten gegenüber, der von seinem Profil nur Nase, Unterlippe und Bart zeigt, die fast ebenso abrupt hervorspringen wie die Finger der gestikulierenden Hand, und beides vollführt doch die gleiche Mimik wie die Finger Christi, die den kleingläubigen Petrus aus dem Wasser heraufwinken in dem Gemälde des witzigen Sapiens in Genf. Überall ist die Verwandtschaft mit dem jüdischen Opferpriester auf dem Basler Altar ganz deutlich: die lange Nase mit starkem, breitem Rücken und klumpigem Ende, der fast eingedrückte Oberkiefer darunter. Nur zieht sich der Mund dort kleinlich zusammen, während er hier willkürlich verzerrt, schief gestellt, vorgeschoben ist, um Abwechslung des Ausdrucks auch in die flüchtigen Federskizzen zu bringen. Im Grunde bleibt es dasselbe Verfahren, wie mit den Händen. Bei der Kreuztragung (D. 2) sehen wir mindestens in drei Propheten, dem links oben und den beiden rechts, den nämlichen Kopf, nur verschieden gedreht, gebartet,

---

hl. Sigismund von Burgund als Schutzpatron des Malatesta hinsetzt. Aber auf Kaiser Sigismund kommen wir bei Masaccio in der Katharinenlegende zu S. Clemente in Rom.

[8]) „Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um 1430—60." Abhandlungen der K. S. Gesch. d. Wissenschaften, Bd. XXII, II. Leipzig 1903.

verkappt, gekrönt, etwas jünger oder etwas älter oder gar mit griesgrämig verzogenen Mienen. Der Psalmist gehört näher zu Abraham unten, der Verfasser der Klagelieder zu Elias, d. h. sie sind übers Kreuz verteilt. Ja, der Alte in der Kapuze rechts oben ist nur eine Umdrehung und Verwilderung des Christus unter dem Kreuz, — wie auf dem folgenden Blatte das schräg herabhängende Antlitz des Gekreuzigten unbewußt weiterwirkt in der Vergrößerung und Vergröberung des Propheten daneben, der als Zimmermann Joseph bei der Geburt den treuen Pflegevater spielen könnte. Er stimmt wie sein Gegenstück links vortrefflich zu den Insassen des Kahnes beim Fischfang in Genf, die bisher gar nicht genug für solche Vergleichungsarbeit hervorgezogen werden.

Wie bei den Köpfen und Händen finden wir das nämliche Verfahren der Umdrehung und des Wechsels auch bei den ganzen Figuren. Eine Art Kontrapost waltet im Aufbau besonders durchstudierter Gestalten, auf deren Wirkung es für die Deutlichkeit ankommt. So mußten wir bereits oben den Kriegsknecht im Vordergrund der Befreiung Petri als den lebendigen Träger des Umschwungs in der Fabel bezeichnen: er sitzt zwischen den zwei wiederholten Paaren der Hauptpersonen wie die Angel an der Tür, um die sich die verborgene Innenseite rechts und die offenkundige Außenseite links drehen. Aber auch der gefesselte Petrus ist ein berechneter Faktor für die Exposition. Die stützende Hand am Kopf des Schlafenden und die lässig in den Schoß gesunkene Rechte sind einander diagonal gegenüber gestellt. Den Händen des Engels an dem Halseisen entspricht übers Kreuz das Fußeisen rechts unten, dem zuliebe das Gewand aufgerafft ist. Mit diesem Petrus einerseits und dem vom Rücken gesehenen Kriegsknecht in der Mitte vorn wäre der kniebeugende Spötter bei der Dornenkrönung zu vergleichen, bei dem wir wieder die huldigende Hand wie ein Waschholz groß gezeichnet sehen und den Kopf mit der verzerrten Fratze ganz in Profil gegen die Nachbarkörper gesetzt. Durchaus ähnlich entfaltet sich der raisonnierende Herodes, dem der gefangene Christus vorgeführt wird (in der Probe bei Rosenthal). Rechter Fuß und linke Hand drücken abwärts, rechte Hand und linker Fuß strecken sich vor. Umdrehungen der ganzen Modellposen wird jeder beim Konrad Witz in seinen Gemälden ebenso leicht erkennen, wie bei diesem Zeichner der Biblia Pauperum, den wir auf Grund all der nachgewiesenen Übereinstimmungen und Verwandtschaftszeichen für identisch halten mit jenem Maler von Basel, der aus Rottweil in Schwaben zugewandert kam. Mag seine natürliche Herkunft nun bis an den Bodensee hineinweisen und seine künstlerische Herkunft bis nach Frankreich und Flandern hinausdeuten, keine Beziehung ist so eng, wie die zwischen den Gemälden des Conradus Sapientis de Basilea und der Biblia Pauperum Weigeliana.

Das stärkste und entscheidendste Beweisstück aber bleibt, auch nach der authentischen Veröffentlichung drei neuer Blattseiten aus dem Original, das Faksimile bei Weigel und Zestermann, von dem ich ausgegangen war, und das für seine Zeit ganz vortrefflich den Charakter der Zeichnung auf Pergament bewahrt. Allesamt bezeugen die vorliegenden Proben nebeneinander, daß wir es nicht mit einem gewöhnlichen, allein für die Buchillustration geschulten Zeichner zu tun haben, sondern mit einem Maler, dessen Hand sich an anderen Maßstab gewöhnt hat und dessen Bildanschauung und Gestaltungsart über die herkömmlichen Schranken dieser graphischen Arbeit hinausgewachsen waren. Seine Kompositionen drängen, trotz allem Verzicht auf reichere Entfaltung der Figurenzahl, die wenigstens bei einzelnen Szenen, wie Kreuztragung, Kreuzigung, Schlangenwunder erwartet werden durfte — vielleicht aber auch dem Erfinder nicht gerade lag — schon durch die Figurengröße, durch Gewandmassen oder ausgestrecke Gliedmaßen unten, durch Himmelsboten, Architekturteile, Lanzen und Stangen oben über den Rahmen hinaus. Sie wollen aus ihren drei vorgeschriebenen Kompartimenten gelegentlich zu einer großen Einheit zusammenwachsen, wie das größere Format des Pergamentblattes sie in seinem Sinne herausfordert.

Die sicherste Auskunft über die positiven Gewohnheiten des Malers, der hier neben seinen anderen Aufträgen auch die Illustration der Biblia Pauperum übernommen hat, den festen Anhalt für einen Zusammenhang mit der monumentalen Tafelmalerei auf einer ganz bestimmten Entwicklungsstufe der kirchlichen Kunst, gewährt noch immer das Blatt, das als oberes Hauptstück die K r ö n u n g M a r i a s enthält und darunter die alttestamentlichen Vorbilder:

die Ehrung der eigenen Mutter durch Salomo auf dem Königsthron seines Vaters und die Erhebung der Esther durch Ahasver zur Königin seines eigenen Reiches. Jede, auch noch so geringe Verkleinerung des Originals bewirkt natürlich immer eine weitere Einbuße, wo der Maler sich schon Gewalt antun mußte, sich in den Grenzen seines Pergamentblattes zu halten. Er wächst auch hier darüber hinaus, nicht allein mit Gewandzipfeln unten und verdachender Architektur oben, sondern vor allem mit dem Giebelaufbau des Hauptbildes in der Mitte, der die Gesamtheit zusammenfassen und bekrönen soll. Und der Baldachin, unter dem die Mutter Maria vom eigenen Sohne zur Himmelskönigin gekrönt wird, er ist hier in Untersicht gezeichnet, wie die Deckenteile der Innenräume darunter, und die Stärke dieser perspektivischen Verkürzung bezeugt, daß der Maler das Ganze, mit den weit größeren Prophetenbüsten zur Seite, nach Art eines damaligen Altarwerks von beträchtlicher Höhe gedacht und in seiner Anschauung gesehen hat, obgleich er nur ein Pergamentblatt von bescheidenem Quartformat zu besetzen hatte. Unwillkürlich behandelte er dieses besonders dafür geeignete und hochfeierliche Thema wie einen Entwurf zu einer monumentalen Schöpfung. Das ist der haltbare und wertvolle Rest der Beobachtung, die sich schon Weigel und Zestermann aufgedrängt hatte, als sie die Vermutung aussprachen, diese Blätter seien wohl allesamt nur Skizzen flüchtiger Art, bestimmt, für sorgfältigere Durchführung die Hauptsachen festzulegen. In dem perspektivisch klar berechneten Aufbau, der ihm vorschwebt, haben wir aber das wichtigste Zeugnis für die Herkunft des Zeichners aus der monumentalen Tafelmalerei, und können ihn deshalb nicht anders als unter den Vertretern dieses Kunstzweiges suchen; je früher, desto sicherer unter den tonangebenden Meistern seiner Stadt.

Nicht die typologische Zusammenstellung der Bilder ist die bedeutsamste Eigenschaft, die mit dem Altarwerk des Konrad Witz in Basel übereintrifft, sondern die Rücksicht auf die perspektivischen Bedingungen, unter denen die oberen Reihen von Tafeln im Vergleich mit den unteren gesehen wurden, und die Architektonik der ganzen Schmuckwand im Anschluß an den Maßstab und die sonstigen Bedingungen des Kirchenraums. Wer die Fragmente der Ecclesia und der Synagoge sieht, in denen auf schmaler Bühne doch jede Einzelfigur, nicht in engumschließender Nische, sondern in einem weiteren Gehäuse, in einem Gemach mit seitlich angebrachtem Fenster links oder Türausgang rechts gezeigt wird, der kann nicht zweifeln, daß dies Paar allegorischer Personen einer oberen Reihe als korrespondierende Glieder des Ganzen angehörte, und daß wir zu dem Engel Gabriel ebenso die Madonna in ihrem Gemach als Gegenstück zu ergänzen haben. Unter der Synagoge befand sich, wie aus den Architekturgliedern, der wieder rechts mit einer Fensteröffnung durchbrochenen Nische zu erkennen ist, die statuarische Einzelgestalt des jüdischen Opferpriesters, und fordert links als Gegenstück unter der Ecclesia die Einzelgestalt eines christlichen Priesters für das unblutige Opfer der Messe.[9]) Das richtige Verständnis dieser Bedingungen hat auch R. Stiassny in den Stand gesetzt, das in Kreuzenstein aufgefundene und als Werk des Konrad Witz erkannte Fragment mit Salomo und der Königin von Saba als einen Teil der Außenseite dieses Altares zu bestimmen. Die perspektivischen Anläufe zur Entwicklung eines Innenraums gehen in den Zeichnungen zur Biblia Pauperum genau so weit, wie auf den Tafeln des Konrad Witz in Basel und in Genf, die zu solchen Altären gehört haben. Gerade deshalb schließt das Mittelstück mit der Krönung Marias in dem Faksimile bei W. & Z. neben den ebenso in Untensicht gezeigten Propheten, besonders der von knieenden Engeln getragene Baldachin so entscheidend die Rechnung, die wir aufzustellen vermögen. Und in dem überragenden Giebel des Heiligtums, das auf dem Pergamentblatt skizziert ist, gipfelt der ganze Beweis von der Identität der Person des Zeichners der Biblia Pauperum Weigeliana mit dem Maler Conradus Sapientis de Basilea. Schmarsow.

---

[9]) Ob sie genau so, wie die oberen, auf beiden Seiten eingerahmt waren oder nur eine Architekturkulisse — wie der Opferpriester rechts, so sein Gegenstück links — hatten, ist hier nicht so wichtig, wie die Tatsache, daß Sockelglieder gegeben sind, die nach unten gehören, wie sie gesehen werden.

# Altarkonsekrationssiegel des XII. Jahrh. in der Pfarrkirche zu Niederzier.



ls im November 1906 infolge einer Erweiterung der Pfarrkirche zur hl. Cäcilia in Niederzier im Kreise Düren der marmorene Hochaltar, welcher im Jahre 1825 der Kirche von der dortigen Gräfin Josina von Hochsteden geschenkt wurde und aus der Kurfürstlichen Kapelle zu Bonn herstammt, niedergelegt wurde, um als Seitenaltar in dem Erweiterungsbaue wieder aufgerichtet zu werden, fanden sich unter der oberen marmorenen Deckplatte des Altartisches noch zwei andere übereinandergeschichtete Decksteine aus Sandstein und im Unterbau ein wohlerhaltenes Reliquiengrab, mit einer einfachen viereckigen Bleikapsel, auf deren Vorderseite die Aufschrift: *Reliquie* | *SC̄V virgi* | *nū* (Reliquiae sanctarum virginum) eingeritzt ist. In der Kapsel befanden sich in Leinwand gehüllt sieben vortrefflich erhaltene kleinere Gebeine oder Gebeinteile eines menschlichen Körpers (ein Brustwirbel, ein Halswirbel, eine kleine Rippe, zwei Hand- oder Fußknochen und zwei Schädelteile) nebst vier Weihrauchkörnern. Geschlossen war die Kapsel durch einen starken abgewalmten Deckel aus Eichenholz. Das Ganze war kreuzweise umspannt vom einem Bändchen aus Leinwand, auf welchem überhalb des Holzdeckels ein mächtiges, kreisrundes Siegel aus weißem Wachs aufgefügt war.

Das Siegel ist vollständig erhalten. Der Durchmesser beträgt 7,5 cm. Die Umschrift, welche durch keine Linie von der Bildfläche getrennt ist, lautet: ✠ *PHILIPPVS · DI · GRA · OSENBRVGGENSIS · EP̄S.* Das Bild stellt den Bischof dar im vollen Pontifikalornate, jedoch unbedeckten Hauptes, auf einem Throne sitzend. Die liturgischen Gewande: Pontifikalschuhe, sorgfältig gefältete Albe, Tunicellen, mit Gabelkreuz versehene Kasel sind sehr gut zu erkennen. In der Rechten hält der Bischof den Stab, dessen schmucklose Krümme nach innen gekehrt ist, in der Linken ein geöffnetes Buch ohne Aufschrift. Abbildung eines Bruchstückes dieses Siegels befindet sich in dem Werke: „Die Westfälischen Siegel des Mittelalters" (Münster 1882) 1. Heft, 2. Abteilung, Tafel XVIII, 6, woselbst es als 2. Stempel des Siegels genannten Bischofs, der 1150, 1163 und sonst vorkomme, aufgeführt wird.

Philipp, Bischof von Osnabrück und Graf von Katzenelnbogen, regierte von 1141—1173. Daß er im Kölner Erzbistum Pontifikalfunktionen vorgenommen, ist auch schon anderweitig bekannt. Er weihte nämlich am 1. November eines nicht näher bestimmten Jahres einen Altar in der Unterkirche von St. Gereon in Köln. Da die in der Niederzierer Reliquienkapsel enthaltenen Gebeine laut Aufschrift solche der Gefährtinnen der hl. Ursula sind, deren Ausgrabung auf dem Ursulanischen Marterfelde durch den Deutzer Abt Gerlach im Jahre 1155 in größerem Maßstabe ins Werk gesetzt wurde, so ist die Konsekration der Pfarrkirche zu Niederzier erst nach diesem Jahre anzusetzen. Wahrscheinlich fand dieselbe am 30. August 1165 statt, denn am Sonntag nach dem 29. August wird von jeher in Niederzier die Kirmes gefeiert, und am 2. Oktober 1165 finden wir genannten Bischof von Osnabrück in Köln, woselbst er Reinold von Dassel die Bischofsweihe erteilte, der somit bis dahin keine Pontifikalhandlungen hatte vornehmen können. Daß der Osnabrücker 1188, als er der Weihe des Erzbischofs Philipp von Heinsberg in Köln beiwohnte, die Konsekration in Niederzier vollzogen haben soll, ist nicht wahrscheinlich. Aus der Mitte des XII. Jahrh. stammt auch der bei dem Erweiterungsbau in der Fundamentierung eines im Jahre 1772 errichteten Missionskreuzes dort aufgefundene romanische Taufstein, der in abwechselnder Folge ein Kreuz und gedoppelte Fenster als Musterung aufweist und mit vier Menschenköpfen verziert ist. Die im XII. Jahrh. eingeweihte Pfarrkirche war jedoch nicht die erste in Niederzier. Denn bereits zu Anfang des XII. Jahrh. begegnen wir einem Pfarrer von Niederzier namens Giselbert.[1]) Der Ort, welcher römischen Ursprungs ist, wird erwähnt in einer von Erzbischof Hermann I. von Köln am 11. August 922 erlassenen Urkunde[2]) als villa vel marca Cyrina.

Köln. Arnold Steffens.

[1]) Annales Rodenses ad annum 1122. „Giselbertus abbas II electus. Iste pastor fuit Cyrenensis parochie et decanus illius cleri, qui solet Juliaci gratia capitulari confluere, secularis admodum et litteralis imbutus scientie et personalis sufficiens eminentie."

[2]) »Annalen des hist. Vereins« 26. und 27. Heft S. 338.

## Nachtrag zu den mittelalterlichen Elfenbeinkämmen.



In dem II. Hefte dieser Zeitschrift Sp. 44 ist die Frage erörtert, ob auch Priester vor der Zelebration mit einem Kamme in der Sakristei ihre Haare zu ordnen hatten. Zur besseren Lösung der Frage sei auf eine Handschrift hingewiesen, welche das Rationale des Durandus noch um wenigstens 100 Jahre an Alter übertrifft, in der Staatsbibliothek in München sich befindet und zurzeit der Säkularisation am Anfang des XIX. Jahrh. aus dem Kloster Benediktbeuren in der Diözese Augsburg nach München kam. Die Handschrift enthält deutsche Predigten und eine deutsche Meßerklärung in 524 Versen. Ganz im Geiste des in Dunkel gehüllten Honorius von Autun beschreibt der Dichter das Anziehen der priesterlichen Gewänder und bemerkt zu unserer Frage:

So nimet er denne in sine hant
zalverst einen champ
Er richtet daz sin har.
Es sol ime ligen. Daz ist war.
v. 220—224.

Die Handschrift ist von Johann Kelle veröffentlicht unter dem Titel Speculum ecclesiae altdeutsch. München 1858 und wird vor das Jahr 1150 datiert.

München. Andreas Schmid.

# Bücherschau.

**La Cathédrale de Cologne.** Historique et description par Gustave Ruhl. Liège. D. Cormaux 1907.

Der mit den Kölner Kunstverhältnissen seit seiner Jugend wohlvertraute Verfasser (Advokat) pflegt diese Anhänglichkeit in mannigfacher hochherziger Weise, den alten Zusammenhang seiner Lütticher Heimatdiözese mit dem Kölner Erzsprengel gern betonend. Von der Kathedrale des hl. Lambert findet er daher leicht den Weg zum Kölner Dom, dem er in der Publikation der „Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège" vom Februar d. J. eine kleine Studie gewidmet hat. In deren geschichtlichen Angaben, die mit dem ältesten Dom beginnen und bis zur Vollendung des jetzigen fortschreiten, zeigt er sich mit der Literatur ebenso vertraut, wie er seine Kenntnisse verrät in der Beschreibung des Bauwerkes, namentlich des Inneren, dessen enger Anschluß an den Chor von Amiens, und selbständige Weiterbildung hervorgehoben zu werden verdiente. Den Kunstschätzen ist eine ganz besondere Aufmerksamkeit zugewendet. — Das mit Begeisterung geschriebene Heftchen wird gewiß in den Kreisen der belgischen Landsleute vielfache Beachtung finden, ihnen zugleich als Führer gute Dienste leisten.

Schnütgen.

**Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler** von Georg Dehio. Bd. II, Nordostdeutschland. Wasmuth, A.-G. in Berlin 1907. (Preis 4 Mk.)

Von diesem Handbuch, über dessen Programm und Einrichtung hier (Bd. XVIII. Sp. 278) beim Erscheinen des I. Bandes näher berichtet wurde, ist in schneller Folge der II. (etwas stärkere) Band vorgelegt, der vom Königreich Preußen die Provinzen Brandenburg, Schlesien, Posen, Ost- und Westpreußen, Pommern, Schleswig-Holstein, dann die beiden mecklenburgischen Großherzogtümer, vom Großherzogtum Oldenburg das Fürstentum Lübeck, endlich die Freien und Hansastädte Lübeck und Hamburg nebst ihren Landgebieten umfaßt. — Was von Denkmälern dieses Bereiches noch nicht amtlich inventarisiert war, wurde durch berufene Kräfte, wie Schmid, Lemcke, Burgemeister, Haupt, Matthaei, Kohte, Dammann, Hach ergänzt, so daß Zuverlässigkeit und Vollständigkeit als erreicht gelten dürfen, natürlich nur relative. Nicht jedem Denkmal konnte die Beachtung gesichert, nicht jedem der Raum gegönnt sein, so daß wohl mehrere Kenner für die Lieferung von Nachträgen eine gewisse Mitpflicht empfinden werden. Auch bedürfen einzelne Gruppen, namentlich die den ganzen Norden beherrschende des Backsteinbaues für die richtige Einschätzung ihrer Denkmäler noch gründliche Prüfungen. Jeder Interessent wird die beiden Bände als unentbehrliche Reisebegleiter schnell liebgewinnen und ihre Fortsetzung ersehnen.

Schnütgen.

**Herders Konversations-Lexikon** ist um den VII. (vorletzten) Band vermehrt, der 400 Bilder im Text enthält und 500 auf den 61, teilweise farbigen Beilagen, also ein enormes, durchweg gut ausgewähltes und ausgeführtes Illustrationsmaterial, das ganz vornehmlich der auch ohnehin wohlversorgten Kunst zu gute kommt. Recht ausgiebige Behandlung finden die Römische, Romanische, Renaissance-Kunst, besonders letztere, die in mehr als 12 Spalten mit 5 Doppeltafeln, Dank der bewunderungswürdigen Knappheit des Ausdrucks, ein vollständiges Entwicklungsbild erhält. Die Künstlerheroen Raffael, Rembrandt, Rubens kommen an der Hand charakteristischer Abbildungen voll zur Geltung. Auch über Porzellan, Reliquiarium, Rüstung, Säule informieren die vortrefflich illustrierten Artikel, während „Siegel" etwas kurz wegkommt. — Daß dem in jeder Hinsicht anerkennenswerten Werke (welches in 8 Original-Halbfranzbänden 100 Mk. kosten wird) schon für den Herbst der Abschluß bevorsteht, kann keinem Zweifel mehr unterliegen.

S.

Das **Spruchwörterbuch** von Franz Freiherrn von Lipperheide hat mit der Lieferung XXII (Gesamtpreis Mk. 13,50, geb. Mk. 16) bereits seinen Abschluß gefunden, also in der überaus kurzen Frist von 18 Monaten (vergl. diese Zeitschr. Bd. XVIII Sp. 285). — Dasselbe bietet reichlich, was es versprach, und so vollständig erscheint die nach Begriffen, weil nach dem jeweiligen Hauptleitworte alphabetisch geordnete Zusammenstellung, daß die mehr als 30000 Stellen nur um ein starkes Hundert vermehrt worden sind in der

der letzten Lieferung beigegebenen Ergänzung. — Lange war das Werk von seinem genialen Veranstalter, der leider dessen Vollendung nicht erlebte, vorbereitet, sorgfältigst von seinem Redakteur Walter Queckensted, bearbeitet, so daß es jetzt mit dem Anspruche auftreten kann, ein literarisches Urkundenbuch zu sein, wie keine andere Nation es besitzt, eine Encyklopädie in der an durch die Jahrhunderte bis in die neueste Zeit entstandenen packenden Gedanken, an treffenden Sentenzen in knappster Fassung niedergelegt ist, was durch seine Richtigkeit und Weisheit der späteren Aufnahme in den deutschen Sprachwörterschatz für würdig erachtet wurde. — Der Muttersprache gehören fünf Sechstel aller Stellen an, ein Sechstel den fremden Sprachen in der Art, daß aus dem Griechischen, Lateinischen, Italienischen, Französischen, Englischen (aus der hl. Schrift) die zirka 5000 Zitate in deutscher Übertragung und in der Ursprache, aus den sonstigen Sprachen nur in der Übersetzung gebracht wurden, wie ohne literarische Bearbeitung, also ohne Quellennachweise und sonstige Angaben, die im übrigen dem Buche noch einen ganz besonderen Wert verleihen. — Von den Übersetzungen möge nur die des bekannten Spruchwortes: „Qui mange du pape, en meurt“, berichtigt werden, das vielmehr bedeutet: Wer sich am Papst vergreift, geht daran zu grunde. — Bei der heutzutage stark entwickelten Neigung, namentlich in öffentlichen Reden den Gedankengang durch Sinnsprüche zu beleben, durch mehr oder minder geläufige Zitate zu würzen, hat es einen besonderen Reiz und Wert, nicht nur solchen nachzuspüren, sondern auch auf ihre Quellen zurückzugehen. — Es dürfte daher dem vorliegenden leicht, schnell, vielseitig orientierenden Buche ein großer Leserkreis gesichert sein, so groß, daß für eine neue Auflage schon jetzt die Zusätze gesammelt werden, die beim Nachschlagen gewiß sich ergeben werden, auch im Zusammenhange der individuellen Anschauungen sozialer, politischer, religiöser Art. —

Schnütgen.

---

**Die frühmittelalterliche Porträtmalerei in Deutschland** bis zur Mitte des XIII. Jahrh. Von D. Max Kemmerich. Mit 38 Abbildungen. Callwey in München 1907. (Preis 8 Mk.)

Der Verfasser hat sich die neue große Aufgabe gestellt, das Porträt, wie es sich in Deutschland seit seinen ersten Anfängen entwickelt hat, zu verfolgen. Die ersten Porträts hat er schon im VIII. Jahrh. gefunden, und wenn er 350 bis ins XIII. Jahrh. (im Anhang) nachweist, so ist das allein schon Beweis genug für die Mühe, die ihm die Nachforschungen bereits verursacht haben. Bei diesen ging er von dem Grundsatze aus, daß das Wesen des Porträts in der Ähnlichkeit besteht, und darauf basiert er sein ganzes System, welches daher von den Porträtästhetikern wohl nicht unangefochten bleiben dürfte. — Den Porträtmerkmalen widmet der Verfasser seine Aufmerksamkeit: der Bärtigkeit, der Frisur, der annähernden Gesichtsform; und bereits in der karolingischen Periode weist er 9, 12, 14, ja 16 Merkmale nach, bis die frühmittelalterliche Porträtkunst bei den Darstellungen Heinrichs II. (mit denen die auf dem Deutzer St. Heribertsschreine zu vergleichen wäre) ihren ersten Höhepunkt erreicht, dem im XII. Jahrh., dank dem neuen Federzeichungsstil, der zweite folgte. — Das an neuen Beobachtungen, strengen Nachweisen, frappanten Ergebnissen überreiche Buch schließt mit der die bisherigen Anschauungen stürzenden Behauptung, daß das frühe deutsche Mittelalter in den Fällen, in denen es malerische Porträts schaffen wollte, es auch konnte, mithin die Ansicht von den typischen Porträts des Mittelalters nicht mehr zu verteidigen sei. — Daß dieser gleich so kräftig einsetzende Anfang der Porträtsstudien energische Fortsetzung erwarten läßt, ist der Eindruck des höchstanregenden Buches. C.

---

**Illustrierte Weltgeschichte von Widmann, Fischer, Felten.** (Allgem. Verlags-Gesellsch. m. b. H. in München).

Nach der hier (Bd. XIX. Sp. 255 f) bereits angezeigten Vollendung des III. und IV. Bd. hat mit der XXII. Lieferung (à 1 Mk.) der I. Bd. zu erscheinen begonnen, der es (unterbrochen durch die Lieferungen 26—30, welche die ersten 5 Hefte des II. Bd. bilden) bis jetzt auf 6 Lieferungen gebracht hat. In diesen wird die Geschichte der Babylonier und Assyrer, der Ägypter, Phönizier, Israeliten, Perser, der Griechen behandelt, denen allein ungefähr 4 Hefte gewidmet sind. — Die geschichtlichen Ereignisse bilden in der Regel die stellenweise sehr ausführliche Einleitung, die Kulturverhältnisse den öfters recht umfänglichen Epilog, und den letzteren kommen vorwiegend die Abbildungen zugut, denen bezüglich der Zahl, der Auswahl, der Ausführung das höchste Lob gespendet werden darf. — Dasselbe gilt von den 5 Lieferungen des II. Bd., die sich mit dem römischen Weltreich um Christi Geburt, den Germanen, den Juden, Jesus Christus, den Völkern des Ostens, den germanischen Reichen, der christlichen Kirche, dem Islam, den Byzantinern beschäftigen. Jedes Heft bringt eine Farbendrucktafel und mehrere sonstige Beilagen neben den Textillustrationen, an denen es nur auf wenigen Seiten fehlt. Mit außerordentlichem Überblick und Geschick ist das Alles ausgesucht, unter besonderer Berücksichtigung der neuesten Funde und Forschungen. Da die Kunstgeschichte in ganz ungewöhnlichem Maße ihre Rechnung findet, so muß hier dieser Vorzug besonders hervorgehoben werden neben den früher bereits betonten Eigenschaften der großen Auffassung und lebendigen Schilderung. F.

---

**Allgemeine Kulturgeschichte.** Im Grundriß dargestellt von Dr. Johannes Nikel. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Schöningh in Paderborn 1907 (Preis Mk. 5,80).

Nach 12 Jahren erhält dieses für seine Erscheinungszeit bedeutsame Werk eine neue Auflage, die in quantitativer wie qualitativer Richtung als eine erhebliche Vervollkommnung bezeichnet werden darf. Daß die Vermehrung um 120 Seiten einigermaßen dem Mittelalter, ganz besonderes aber der Neuzeit zugute gekommen ist, wird ebenso freudige Zustimmung finden, wie die entschieden gesteigerte Berücksichtigung der deutschen Verhältnisse. — So umfassend das Material ist, welches mit der vorgeschichtlichen Zeit als den Anfängen der Kultur beginnt und bis in unsere Tage fortläuft, der Verfasser zeigt sich überall ihm gewachsen, geleitet von der christlichen Weltanschauung, die das Ganze beherrscht. An Zuspruch kann es ihm daher nicht fehlen. D.







Spätromanische Glasgemälde mit den Darstellungen des Todes Mariens und der Krönung Mariens.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Zwei spätromanische Glasgemälde.

(Mit 2 Abbildungen, Taf. VI.)

Aus einer alten kölnischen Glasmalerfamilie kaufte ich vor nahezu 30 Jahren die beiden hier abgebildeten farbigen Fenster, von denen das zweite durch den Kölner Kunstgewerbe-Museums-Direktor, Herrn v. Falke, in seinem Jahresbericht für 1906 auf Seite 13 abgebildet, auf Seite 19 beschrieben ist. Indem ich der dankbar dort entnommenen Abb. 9 der Krönung Mariens, die andere des Todes Mariens beifüge, bemerke ich zunächst, daß jedes derselben 88 *cm* hoch, 45 *cm* breit ist, und ursprünglich wohl das Seitenschiff einer ganz kleinen romanischen Basilika geschmückt hat.

Der Tod der Gottesmutter, die auf einem architektonisch reich ornamentierten Bette ruht, ist auf dem engen Raum vorzüglich dargestellt, indem der Heiland als größere Mittelfigur die Seele seiner Mutter auf die Arme nimmt, von je 3 Aposteln flankiert, von denen St. Petrus das Kreuz trägt, St. Johannes die Kerze; Wolken bringen die Szene zum Abschluß, zu deren Füßen als Hüftbilder die beiden Donatoren Philippus und Agnes betend ihre Hände emporstrecken.

Die Krönung der Himmelskönigin ist dargestellt durch die auf einer Bank neben ihrem Sohne sitzende Gottesmutter, über denen eine (früher erneuerte) Engelsbüste den Baldachinbogen hält als Abschluß des quadratisch gemusterten Hintergrundes; unter einem Doppelbogen ragen wiederum die Hüftbilder von Theoderus und Gertrudis auf.

Bei der Frage nach der Herkunft dieser beiden Glasgemälde weist von Falke auf die „hinsichtlich der Kopfbildung und Faltengebung verwandten Fenster der Elisabethkirche in Marburg“ hin, auf welche neuerdings die Aufmerksamkeit wieder gelenkt wurde durch die vortreffliche (Sp. 125/126 dieser Zeitsch. besprochene) Veröffentlichung Haseloffs; da er aus dieser Verwandtschaft nur die gleichzeitige Entstehung in Westdeutschland folgert, so ist damit wohl auch der Ursprung in Köln zugegeben, wohin ja, wie nach Thüringen, im Anfange des XIII. Jahrh., die von Haseloff zuerst nachgewiesene byzantinische Welle drang. Auf Köln scheinen nämlich die mancherlei Analogien hinzuweisen, die unsere Fenster mit den kleinen Standfigurenfenstern im Chor von St. Kunibert teilen. — Außer den 3 großen Hauptchorfenstern hat diese 1248 konsekrierte und wohl unmittelbar vorher mit Glasgemälden ausgestattete Stiftskirche im Mittelchor wie in den Seitenchörchen noch 9 kleinere, ebenfalls rundbogig geschlossene Fenster, von denen 4 vor stark 40 Jahren in der alten, zum Teil erhaltenen Umrahmung neue Mittelfiguren erhielten, während die übrigen 5 dem Wesen nach die ursprüngliche Form bewahrt haben. Sie zeigen die Standfiguren der hh. Cäcilia, Katharina, Cordula, Ursula und den hl. Johannes Bapt., von breiten, mehrfarbigen Blatträndern eingefaßt; zu den Füßen derselben erscheinen in der gleichen Haltung und Gestaltung wie auf unseren Glasgemälden mit gefalteten Händen die Donatoren, fast identisch nicht nur im Kostüm, sondern auch in der Haarbehandlung wie bei den Männern, so bei den Frauen. Auch in der Zeichnung der in St. Kunibert nur etwas rundlicheren Köpfe ist die Ähnlichkeit unverkennbar, und in der Verwendung der Farbentöne, die gerade für die spätromanische Zeit so charakteristisch sind, herrscht merkwürdige Übereinstimmung. Die Karnation, die in der spätromanischen Epoche bald eine weißliche, bald eine gelbliche, bald eine bräunliche, nicht selten violette Tönung zeigt, hat hier übereinstimmend bräunliche Färbung. Im übrigen ist die Farbenskala hier wie dort ungewöhnlich reich, wie in den letzten, glänzendsten Leistungen der romanischen Glasmalereikunst. Neben dem ständigen weißen, gelben, roten, blauen, grünen (violetten) Kolorit begegnet hier noch ein lichtes Blau, ein gedämpftes Violett, ein warmes Orange. Wie sehr es im übrigen dem Meister unserer Fenster darum zu tun war, mit den Farben zu spielen, beweist namentlich die Tatsache, daß er den Nimben, für welche Gelb der reguläre Ton war, abwechselnd gelbe, weiße, rote, grüne Farben lieh.

Schnütgen.

# Das Evangelienbuch des Kurfürsten Kuno von Falkenstein im Dome zu Trier (1380).

(Mit 4 Abbildungen.)

uno hatte sich als Domherr um das Erzbistum Mainz große Verdienste erworben. Kurfürst Boemund von Trier berief ihn darum 1361 zu sich, machte ihn zum Koadjutor und ließ ihn zu seinem Nachfolger erwählen. Nach dem Tode dieses Gönners erlangte Kuno solches Ansehen, daß das Kölner Kapitel ihn zum Erzbischofe zu haben wünschte. Kuno verwaltete zwar eine Zeit lang auch dies dritte Kurfürstentum, wollte aber den Trierer Stuhl nicht verlassen. Seine vorzüglichste Wirksamkeit war freilich jener Zeit entsprechend eine kriegerische, aber auch in politischer und in kirchlicher Hinsicht erwies er sich als tüchtigen Leiter, in Förderung von Wissenschaft und Kunst als freigebigen Herrn.

Die Schatzverzeichnisse des Trierer Domes, besonders das im großen Kopialbuche[1]) dieses Domes enthaltene vom Jahre 1428 führen eine silberne Büste des hl. Matthias auf, welche er anfertigen und mit der Inschrift versehen ließ: *Cuno archiepiscopus Trevirensis me fieri fecit.* Ein Gegenstück zu ihr wurde im Jahre 1380 durch die Testamentsvollstrecker des Archidiakons des Domes, Arnold von Saarbrücken, gegeben. Es stellte die Halbfigur der hl. Helena dar, deren Krone mit kostbaren Steinen geziert war. Das Antlitz behielt die Farbe des Silbers, die Gewänder waren vergoldet. Sie wog 114 Mark und ruhte auf einem Fuß, den vier Engel trugen.

Abbildung 1.

Dann befahl Kuno, zwei wichtige Bücher zu schreiben, eine Ausgabe der Gesta Trevirorum mit Fortsetzungen, welche bis in seine Zeit reichten[2]), und ein mit 150 Miniaturen ausgestattetes Evangelienbuch in Folio, worin alle Perikopen des Kirchenjahres sich finden, das noch heute im Dome zu Trier ruht.

Sein erstes Blatt[3]) zeigt den Stifter thronend zwischen zwei Adlern, die Füße auf zwei Löwen setzend. Der Zeichner hat sich also nicht begnügt, den Kurfürsten so darzustellen, wie er und seine Amtsgenossen von Köln und Mainz im XIV. Jahrh. auf ihren Siegeln erscheinen. Er zeigt ihn so, wie Kaiser Ludwig IV. († 1347) auf seinem Majestätssiegel gegeben ist, begleitet von zwei Adlern und zwei Löwen. Schon Firmenich - Richartz[4]) hat darauf aufmerksam gemacht, wie lebenswahr die Figur Kunos in der Miniatur uns entgegentritt. Sie stimmt in einer für jene Zeit höchst auffallenden Weise überein mit der Beschreibung, welche die Limburger Chronik[5]) von dem Kirchenfürsten gibt, indem sie sagt:

„Es was Her Chuno ein herlicher starcker Man, woll proportionirt von Leib und groß von allen Gliedern, er hatte ein groß Haubt midt einem strauben (struppig), weiden und brunen Crullen (Krollen), ein breidt Angesicht midt pusenden Backen, ein scharff manliches Gesicht, einen bescheiden Mundt, die Glefferen (Augenglieder) etzlicher Massen dicke, die Nase breidt, midt geronnen Naßlocheren. Die Nase

[1]) Kopialbuch Nr. 244, Trier 24, III S. 251. Vgl. »Antiquitatum et annalium Trevirensium« libri XXV auctoribus Browero et Masenio II (Leodii 1670) pag. 241. [2]) Antiquitatum l. c. 248.

[3]) Abb. im »Katalog der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf« 1904. 2. Auflage. Palustre et Barbier de Montault, »Le trésor de Trèves«, (Paris) pl. 18.

[4]) Diese Zeitschrift XVIII (1905) 3 f.

[5]) Hontheim, »Prodromus historiae Trevirensis«, (Augustae Vindelicorum 1757) pag. 1087. Mon. Germ. SS. ling. vernac. IV, 51.

was in der Mitte niedergedrucket, midt einem großen Kinne, midt einer hogen Stirn. Er hatte auch eine große Bruste; under seinen Augen rottelferbig. Er stunde uff seinen Beinen wie ein Leuwe und hatte gutlig Geberde jegen seine gute Freunde und jegen seine Underthanen. Wan er aber zornig was, dann schlutterten und puseten ihme die Backen."

Die Umschrift der Porträtdaistellung des thronenden Bischofes lautet: *Cuno de falkenstein, archiepiscopus treverensis, hunc librum fieri fecit anno domini millesimo CCC^mo^ octuagesimo, die octava mensis maii.* Das Porträt mit seiner Umrahmung stammt von einer geschickteren Hand als die zahlreichen Bilder, welche die Perikopen illustrieren. Wohl ist die Farbengebung die gleiche, der Faltenwurf derselbe, aber die ganze Gestalt, besonders ihre Gesichtszüge, zeichnen sich durch bessere und sorgsamere Ausführung aus. Die Hände, Füße und Gesichter bleiben in jenen Illustrationen so mangelhaft, daß ihr Urheber nur Miniator, nicht aber auch für Herstellung von Tafelgemälden geschult gewesen sein wird. Einigemale hat er Miniaturen (Nr. 40 bis 42) nur grau in Grau ausgeführt, sonst bevorzugt er Rot, Blau und Lila. Die Hintergründe bildet er fast immer teppichartig, entweder in Gold mit eingeritzten Mustern, oder farbig mit ähnlichen Mustern, oder schachbrettartig mit eingestreuten Blümchen. Die Gewandfalten zieht er lang und geschwungen hin; dreieckige Bauschung der Falten wendet er seltener an. Der Eindruck seiner Leistungen ist wohltuend; sie sind reinlich und licht, farbenreich und harmonisch. Alles ist ziemlich gleichmäßig behandelt, abgesehen von der Porträtdarstellung des Vorsteheblattes, anscheinend von derselben Hand. Die Figuren und Kleider werden oft von einer dunkeln oder schwarzen Linie umrissen. In Christi goldenem Nimbus steht ein schwarzes Kreuz. Gegen Ende des Buches ermüdet der Miniator, darum vereinfacht er seine Bilder und arbeitet rascher. Wer sollte ihm das verübeln, da er 150 kleine Gemälde fertig zu stellen hatte?

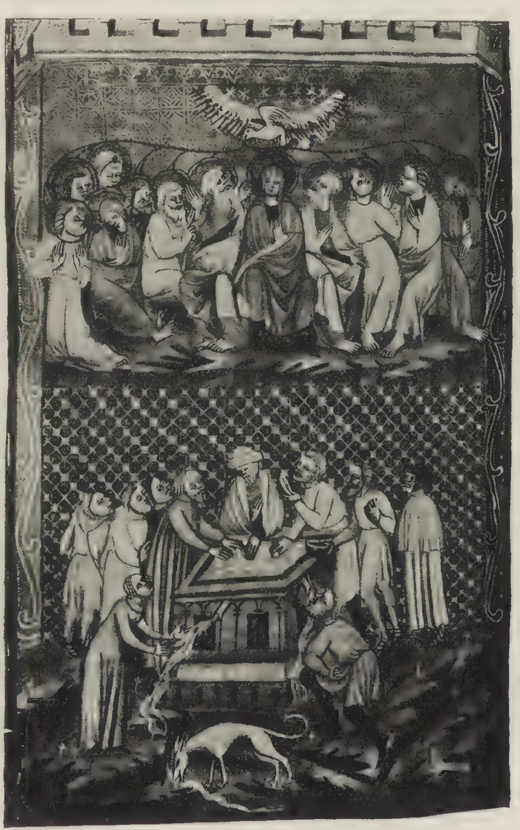
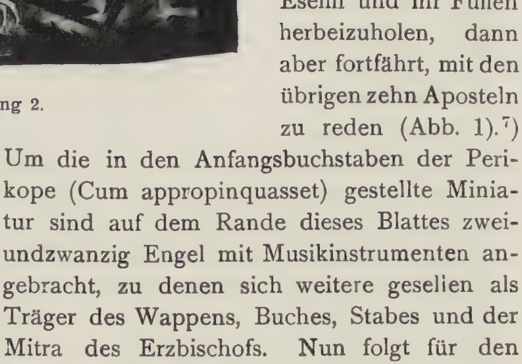


Abbildung 2.

Seine Initialen verbreiten ihre leichten Ranken mit dornigen Blättchen über den ganzen Rand, selten sind sie durch Drolerien belebt, obwohl dieselben im Brevier des Erzbischofes Boemund von Trier († 1366) zu Coblenz und in dem schönen Missale aus Prüm in Berlin[6]) so sehr hervortreten.

Die erste Miniatur, welche dem Bilde des Stifters folgt, illustriert die Perikope des ersten Adventssonntages, an dem damals der Bericht des Evangelisten Matthäus über den Einzug in Jerusalem (21, 1 f.) gelesen wurde. Weil der Maler die Szene des Einzuges am Palmsonntag schildern wollte (Nr. 80), begnügt er sich hier, zu zeigen, wie Jesus zwei Jünger in die Stadt sendet, um die Eselin und ihr Füllen herbeizuholen, dann aber fortfährt, mit den übrigen zehn Aposteln zu reden (Abb. 1).[7]) Um die in den Anfangsbuchstaben der Perikope (Cum appropinquasset) gestellte Miniatur sind auf dem Rande dieses Blattes zweiundzwanzig Engel mit Musikinstrumenten angebracht, zu denen sich weitere geselien als Träger des Wappens, Buches, Stabes und der Mitra des Erzbischofs. Nun folgt für den



[6]) Coblenz, Gymnasialbibliothek cod Ms. A; Berlin, Kgl Bibliothek Ms. theol. lat. fol. 271. Vgl. diese Zeitschrift XIX (1906) 50 f.

[7]) Abb. 1 und 4 sind hergestellt nach Aufnahmen von O. Kühlen, M.-Gladbach, 2 und 3 nach Aufnahmen des Herrn P. Jos. Braun.

Mittwoch der ersten Adventswoche neben der Perikope aus Lukas 3, 3 f. die Darstellung der Predigt des Vorläufers, für den Freitag neben Lukas 3, 7 f. eine ähnliche Szene, für den zweiten Adventssonntag neben der Verkündigung der Vorzeichen des Weltunterganges (Lukas 21, 25 f.) ein Bild, worin Jesus seinen Jüngern jene Vorzeichen nennt. In ähnlicher Weise begnügt sich der Maler in vielen Bildern, nicht den Inhalt der Worte des Herrn zu schildern, sondern nur den Herrn redend zu zeigen, wodurch er gezwungen wird, die Szene des zwischen seinen Jüngern oder bei den Juden stehenden Heilandes sehr oft zu wiederholen. Auch der Täufer erscheint öfter redend vor verschiedenen Zuhörern.

In jenen Bildern, worin Ereignisse vor Augen gestellt werden, lehnt der Zeichner sich natürlich an ältere Vorbilder so an, daß er in den Bahnen der damaligen Ikonographie bleibt. Er schließt sich jedoch nie ganz genau, nie sklavisch seinen Vorlagen an, sondern ändert sie stets mehr oder weniger.




Abbildung 3.

In manchen Kompositionen hat er die Bilder des gegen Ende des X. Jahrh. in der Reichenau ausgemalten Codex Egberti, welcher zu seiner Zeit im Dome zu Trier lag, wenig umgearbeitet, so z. B. in den Darstellungen der Taufe (27), der Stillung des Meeressturmes (33), der Heilung eines Blinden (40) und eines Gichtbrüchigen (50), der Auferweckung des Lazarus (71), des Fischfanges nach Christi Auferstehung (100) und der Erscheinung des Erstandenen vor Magdalena (101). Sehr wichtig ist mit Rücksicht auf Benutzung des Egbertsevangelistars seine Darstellung des Pfingstfestes (121).

Der obere Teil der Miniatur (Abb. 2) stellt einen Saal dar, ist darum mit Zinnen gekrönt. Die Taube des Heiligen Geistes steigt hernieder aus einem mit Sternen gefüllten, von Wolken umsäumten, den Himmel darstellenden Kreisabschnitt. Ein Band geht von ihr aus, verzweigt sich und endet auf den Köpfen von zwölf Personen. Diese stellen jedoch nicht die Apostel dar, sondern Maria, zu deren Rechten Petrus sitzt, zwei andere Frauen (wohl „Maria Magdalena und die andere Maria", Matthäus 28, 1, denn sie tragen Nimben) sowie acht andere Jünger. In der untern Hälfte des Bildes sind um einen viereckigen Brunnen, in dessen Wasser weiße, runde, wie Hostien geformte Gegenstände schwimmen, zehn Personen versammelt. In der Mitte steht ein vornehmer Mann. Er und ein zu seiner Rechten stehender Mann nehmen aus dem Brunnenwasser je eine jener „Hostien" heraus. Ein zu seiner Linken stehender Mann greift nicht nur nach einer „Hostie", sondern trinkt auch von dem Wasser, das er in ein flaches Gefäß schöpfte. Neben letzterm naht sich ein ärmlich gekleideter Mann, um ein ähnliches Gefäß mit Wasser zu füllen. Zur Rechten treten drei Leute hinzu. Ein vornehmer Herr kommt zur Linken heran. Im Vordergrunde scheint eine Frau ihre Hände mittels des ausfließenden Wassers waschen zu wollen. Ihr gegenüber trinkt ein Mann von dem aus einem zweiten Rohre ausströmenden Wasser. Zwischen ihnen labt sich ein Hund an dem aus dem Brunnen auf die Erde geflossenen Wasser. Er wird wohl an das Wort erinnern wollen, welches die Chananäerin dem Herrn entgegnete: „Auch die Hündlein essen von den Brosamen, die vom Tische ihrer Heren fallen" (Matthäus 15, 27). Die auf dem Untersatz des Brunnens angebrachte Inschrift lautet: *Communis vita.*

Dieselbe Inschrift finden wir im Pfingstbilde des Egbertskodex (Abb. 3). In ihm

thronen oben zwölf Apostel, während unten neun Männer jene Volksscharen sinnbilden, zu denen Petrus nach Empfang des Heiligen Geistes redete. Bei ihnen liest man die Inschrift: *Qua causa tremuli conveniunt populi?* (vgl. Apostelgeschichte 4, 25 f.), über den Aposteln: *Spiritus hos edocens, linguis hic ardet et igne.* Kraus[8]) schreibt: „Der vor den Juden in der Mitte gestellte Gegenstand mit der Beischrift Communis vita, eine rote Säule, auf welcher Goldstücke liegen, ist das Symbol der Gütergemeinschaft (Apostelgeschichte 2, 44 f.), der Opferstock." Diese Deutung darf um so sicherer abgewiesen werden, weil auf einer im Besitz des Earl of Crawford in London befindlichen, aus Trier stammenden Elfenbeintafel des X. bis XI. Jahrh. bei der Darstellung des Pfingstfestes in der Mitte der Apostel „ein neunseitiges Gefäß steht, welches mit kleinen runden Gegenständen, die wie kleine Brote aussehen, angefüllt ist".[9]) Hulley hat wohl das Richtige getroffen, indem er sagt: „Offenbar soll das Gefäß in einer im Mittelalter sehr beliebten Weise die Wahrheit versinnbilden, daß mit dem Pfingstwunder die Tätigkeit des Heiligen Geistes nur begonnen hat, und daß sich dieselbe fortsetzt in der Kirche Gottes hauptsächlich durch das allerheiligste Altarssakrament". Die Miniaturen des Egbertskodex sowie des Perikopenbuches Kunos und jenes Elfenbein illustrieren also in freier Weise den Bericht der Apostelgeschichte, daß die Gläubigen gemeinsam lebten gemäß dem Worte Gottes in Gebet und Brotbrechen (2, 44 f. und 4, 34 f.). Die griechischen Künstler stellten in die Mitte zwischen den zum Pfingstfest versammelten Apostel „einen alten Mann, der mit beiden Händen vor sich ein Tuch hält. Und in dem Tuche sind zwölf zusammengerollte Blätter (Buchrollen). Und er hat auf dem Haupte eine Krone und über ihm sind die Worte: »Die Welt«".[10]) Sie weisen also darauf hin, daß die durch jene zwölf Rollen versinnbildete Lehre der zwölf Apostel die Welt bekehrt habe. In unsern Miniaturen (Abb. 2 und 3) ist das vom Heiligen Geiste eröffnete heilsame Wasser der lebensspendenden Lehre an die Stelle jener Rollen getreten.

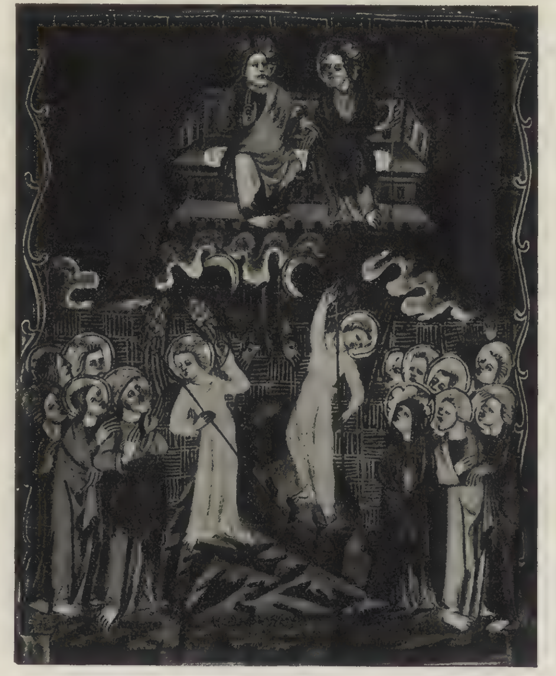


Abbildung 4.

Wie Kunos Miniator andere Szenen umwandelt, erkennt man am besten aus dem am Feste der Himmelfahrt gegebenen Bilde. (Abb. 4.) Seine untere Hälfte zeigt in herkömmlicher Art, wie Jesus vor den Augen Marias und der elf Apostel zum Himmel auffährt und wie dann zwei Engel die Versammelten belehren. Neu ist die obere Hälfte; denn in ihr ergreift Gott Vater Christi Rechte, der, einen Kreuzesstab haltend, neben ihm auf einem Throne Platz nahm (Markus 16, 19). Auffallenderweise hat der Miniator sich aber geirrt, indem er Christus zur Linken des Vaters setzte.

Neben dem Throne stehen zwei musizierende Engel, die in weit größerer Gestalt als die beiden göttlichen Personen blau in Blau gemalt sind. Auch ihre Gesichter und ihre Instrumente sind blau wie der Hintergrund. Die neben der nur mehr halb sichtbaren Gestalt des aufsteigenden Herrn angebrachten Brustbilder zweier Engel sind ganz rot, auch im Gesicht. Dagegen tragen die beiden großen Engel zwischen den Aposteln weiße Kleider. Ihre sichtbaren Körperteile sind fleischfarbig, ihre Füße, wie jene der Apostel, ohne Bekleidung

8) »Die Miniaturen des Codex Egberti« (Freiburg 1884).

9) Hulley im »Pastor bonus«, Trier IX (1897) S. 38 f.

10) »Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos« von Schäfer. (Trier 1855) S. 213.

Der Maler hat auch bei der Anbetung der Könige oben in den Wolken eine Reihe von sechs ganz rot behandelten Engeln in Brustbildern dargestellt. Vier schwenken Rauchfässer, zwei halten über dem Kinde einen blauen Kreis mit einem goldenen Stern.

Es würde zu weit führen alle Miniaturen zu nennen, nur auf ikonographisch beachtenswertere möge hingewiesen werden.

Bei der Verkündigung ist zum Mittwoch der Adventsquatember im Strahl, der vom Kopfe des aus Wolken hervortretenden Bildes Gottes zur knieenden Jungfrau niedersteigt, ein nacktes Kindchen gemalt. Im Weihnachtsbilde kniet Joseph anbetend vor der Krippe, über der sechs singende Engel erscheinen. Bei der Darstellung der Parabel vom reichen Prasser trägt Abraham, in dessen Schoß Engel die Seele des Lazarus bringen, einen Kreuzesnimbus. Im Bilde der Auferweckung des Jünglings von Naim hält die Mutter mit Hilfe einer anderen Frau, die in ein weißes Tuch gewickelte Leiche ihres Sohnes vor Jesus hin. Bei Christi Einzug in Jerusalem dient das auf den Rücken des Esels gelegte Kleid eines Jüngers als Sattel. Bei der Perikope des Donnerstages der Karwoche steht Christus mit einem Kelche zwischen vier knieenden Aposteln. Vier stehen hinter ihm, andere sitzen auf dem Boden. Er legt eine Hostie einem knieenden Apostel in den Mund. Beim Gebete im Ölgarten steht vor Jesus ein Kelch, über dem eine Hostie schwebt. Höher zeigt sich in den Wolken der Kopf Gottes des Vaters. Ein Engel fehlt. Neben Pilatus, zu dem Jesus geführt wird, und der sich die Hände wäscht, steht dessen Gemahlin, über deren Haupt ein kleiner Teufel erscheint. Im Bilde der Kreuzigung lenkt ein Mann die Lanze des blinden Hauptmannes, damit sie Jesu Seite durchbohre. Unter dem Kreuze würfeln fünf Soldaten. Maria wird von Johannes gehalten und will hinsinken. Im Bilde für den Samstag vor Ostern kommen drei Marien zum Grabe, obgleich die Perikope (Matthäus 28, 1 f.) nur von zweien redet. Jesus entsteigt dem geöffneten Sarge und geht weg. Drei Wächter liegen vor dem Grabe. Am Ostertage kommen nach Markus 16, 1 f. drei Marien zum Grabe. Die erste streckt die Hand aus, um ein Grabtuch zu nehmen. Dieser Zug stammt aus einem Osterspiel. In der 116. Miniatur trägt Jesus ein hellviolettes Unterkleid und ein blaues Oberkleid mit Ärmeln. Sonst hat er ein Manteltuch.

Mit der 123. Miniatur beginnen einfachere Darstellungen. Jesus erscheint meist nur mit einer Person oder mit zweien oder mit einem Gegenstande.

Reicher ausgestattet ist noch das Bild zum Feste Mariä Himmelfahrt (142). Die Gottesmutter ist eben verschieden, zu Häupten ihres Bettes stehen Petrus mit einem Buche und ein Apostel mit einem Weihwassergefäß. Zehn weitere sieht man auf der andern Seite. In der Mitte des Hintergrundes hat Jesus eben die Seele der Verschiedenen auf seine Arme genommen, indem er spricht: *Veni dilecta mea.* Neben ihm singen acht Engel: *Regina coeli laetare.* Beim Fronleichnamsfeste thront Jesus zwischen drei Aposteln und vier Juden. Die Linke hält einen Kelch, über dem eine Hostie schwebt; die Rechte macht den Redegestus.

Wo ist dies so reich ausgestattete Buch des Kurfürsten Kuno entstanden? Jedenfalls in Trier. Dies erhellt erstens daraus, daß der im Trierer Dome ruhende Egbertskodex so stark benutzt ist, zweitens aus den in der Handschrift genannten Festen der Heiligen; denn zwischen den damals allerorts gefeierten Heiligen finden wir: Eucharius (9. Dezember), Matthias (24. Februar), Simeon (1. Juni), Remigius und Germanus (1. Oktober). Da die Feste der heil. Maximin, Paulin, Nicetius und Helena[11]) fehlen, dagegen die in St. Matthias bevorzugten Heiligen hervorgehoben sind, scheint diese Abtei der Ursprungsort des Perikopenbuches gewesen zu sein.[12]) Zum Beweise, sie sei es sicher gewesen, genügen freilich diese Erwägungen nicht. Der Miniator hat französische wohl in Metz entstandene Historienbibeln gekannt, ist aber weit entfernt von der feinen Eleganz, welche sich in letztern zeigt. Seine Arbeit zeugt für geschickten Dilettantismus und für Ausdauer in der Arbeit wie sie in guten Benediktinerklöstern, also auch in St. Matthias, heimisch war.

Luxemburg. Steph. Beissel S. J.

[11]) Dies Fest schon im Calendarium saec. XIII. aus St. Simeon bei Hontheim »Prodromus« pag. 405 zum 18. August.

[12]) Aldenhoven, »Geschichte der Kölner Malerschule«, (Lübeck 1902) redet S. 106, 134, 152, 374 und 380 von Kunos Evangeliar, ohne sich über den Ort der Entstehung zu äußern.

# Eine bronzene Kreuzigungsgruppe in Hamburg.

(Mit Abbildung.)



s ist Lichtwark zu danken, daß die Kunstgeschichte in jüngster Zeit um ein Neuland bereichert worden ist, dessen Vergangenheitskunst völlig im Dunkel der Vergessenheit untergegangen war. Wenigstens an drei Stellen muß Hamburg fortan mit in erster Linie unter Deutschlands Kunststätten genannt werden, wenn ihm nicht gar der Vortritt gebührt: in der Zeit um 1400, in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrh. und im Anfange des XIX. Jahrh. Von den Namen Bertram, Francke, Scheits und Runge bedeutet beinahe jeder ein Programm.

Auffällig ist es, daß gerade der eigenartige Empfindungsgegensatz des ausgehenden XIV. und frühen XV. Jahrh. durch Meisterwerke[1]) verkörpert wird, während sich das Kunstideal des spätesten Mittelalters mit seiner charakteristischen nationalen Färbung nur in wenigen und verhältnismäßig schwachen Leistungen ausspricht.

Von diesen Resten, die sich über den großen Brand von 1842 hinaus bis in die Gegenwart hinübergerettet haben, spielt allein eine fünfteilige bronzene Kreuzigungsgruppe in der Lokallitteratur eine bedeutsame Rolle, die in sonderbarem Gegensatz zur völligen Nichtbeachtung des Denkmals in allen Handbüchern steht.[2]) Der Wert der Gruppe liegt in der Mitte zwischen beiden Extremen. Martin Gensler, der ihr den hohen Ehrenplatz angewiesen hat,[3]) war noch ganz in ästhetischen Vorurteilen befangen und hat seine Ansichten beinahe präziser in einer unabsichtlich fälschenden Zeichnung wie in seiner eingehenden, liebevollen Beschreibung niedergelegt. Seine Auffassung, wie sie die Zeichnung offenbart, besitzt heute fast selber schon historisches Interesse. Wenn aber auch nur weniges von Genslers Lob vor unser Kritik bestehen bleibt, so verdient doch das Denkmal als seltenes Dokument der Gießerkunst des frühen XVI. Jahrh. eine eingehendere Würdigung.

[1]) Die Arbeiten Meister Bertrams und Franckes in der Kunsthalle zu Hamburg.

[2]) Auch in der „Geschichte der Metallkunst" von H. Lüer und M. Creutz Bd. I. (Stuttgart 1904) nicht erwähnt.

[3]) „Das Kruzifix zu S. Georg" in „Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg". Hamburg 1865.

Über seine Bedeutung — als letzte der drei „Kreuzstationen", die an die dreimalige Ruhe Christi auf dem Wege vom Richthause bis Golgatha erinnern sollen — sowie über seine ursprüngliche Aufstellung (bis 1831) auf dem St. Georgskirchhof sind wir durch ältere Beschreibungen und Abbildungen genau unterrichtet.[4])

Wichtiger für uns ist das Problem seiner Herstellung, die vielleicht auf einem Umwege vor sich gegangen ist; es befindet sich nämlich am Chor der St. Nikolaikirche noch eine Wiederholung der dreiteiligen Mittelgruppe. Die im frühen Mittelalter übliche, von Theophilus beschriebene Methode, nach der das Wachsbild direkt über dem Kern modelliert, von einem erstarrenden Brei umhüllt und schließlich ausgeschmolzen wurde, hätte einen doppelten Guß verhindert. Man hat also wohl ein Ton- oder Gipsmodell als Ausgangsstufe und zur Abnahme einer Hohlform benutzt und damit ein Verfahren angewandt, wie es später Benvenuto Cellini beschreibt, oder wie es in verwandter Art uns vom Innsbrucker Kaiserdenkmal überliefert und bis heute in mehr oder minder großer Abänderung üblich ist. Da es sich schon eines etwaigen Fehlgusses wegen empfehlen mußte und die Reihenfolge der Herstellung weniger verwickelt ist, als es den Anschein hat, so dürfen wir es vielleicht auch für das späte Mittelalter als bekannt voraussetzen. Einzelne Teile, wie das Kreuz, die Symbole der Wundmale auf der Kreuzrückseite oder der Engel über dem linken Schächer sind für sich gegossen. Dagegen bilden die beiden Schächergestalten mit dem wagerechten Kreuzbalken einen einheitlichen Körper, der an einem Eisenstamm befestigt ist.

Die gotisch profilierten Steinpostamente stammen aus gleicher Zeit. Die Höhe der Figuren beträgt etwa einen halben bis einen Meter.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die ganze Gruppe einst kalt bemalt war; auf der Wiederholung der Nikolaikirche war bis zur Zeit des großen Brandes, aus dem sie glück-

[4]) „Ausführliche Nachricht von dem H. Ritter Georgio" von M. J. B. H. (Hempel). Hamburg 1722.

lich ohne größeren Schaden gerettet wurde, die Farbe sichtbar.

Gießer und Modelleur waren jedenfalls ein und dieselbe Persönlichkeit, die sich hinter ihrer rätselhaften — am Sockel der Maria und des Johannes angebrachten — Gießermarke verbirgt. Eine später eingeritzte Inschrift: „*G. MAGENS*" scheint keine Beziehung dazu zu haben, darf vielmehr eher mit einer Ausbesserung des Denkmals in Verbindung gebracht werden. Die Hypothese,[5]) daß der Name ursprünglich „G. Waghevens" gelautet habe, der Gießer also zu jener bekannten, auch in Hamburg tätigen Mechelner Glockengießerfamilie[6]) gehört habe, ist zwar verlockend, aber um so weniger aufrecht zu erhalten, als eine Verstümmelung von „Waghevens" zu „Magens" durch Verlesen[7]) kaum möglich ist und der Name „Magens" außerdem tätsächlich vorkommt.

Über die Entstehungszeit der Gruppe fehlt uns ebenfalls jede Überlieferung. Wenn wir sie aus stilistischen Gründen um 1520 ansetzen, so muß dazu bemerkt werden, daß der Zwang technischer Schwierigkeiten, unter dem die Ausführung offenbar erheblich litt, einen weiteren Spielraum nötig macht. Diese aus dem Stil abgeleitete Datierung vermag auch der Buchstabenduktus der Kreuzesaufschrift nicht näher zu begrenzen. Auf ein schon von Gensler beachtetes, charakteristisches Merkmal, die seltsame romanische Kreuzesform, hat Lichtwark[8]) unsere Aufmerksamkeit gelenkt. Der Zug zu einfacheren, derberen und breiteren Formen, der sich in der Übergangsperiode von der Spätgotik zur Renaissance als Reaktion gegen die bisherigen Tendenzen überall einschleicht, erklärt zur Genüge diese Aufnahme eines romanischen Motivs, das somit das einzige Anzeichen der Renaissance bildet.

Das Material wird vor allem daran schuld sein, — wenn wir es nicht lieber ein Verdienst nennen wollen — das die Gewandung die für die deutsche und niederländische Kunst typische kleinliche Faltenstilisierung vermissen läßt. Nur spielt der Stoff noch die echt gotische Rolle der Verhüllung oder mit anderen Worten: es überwiegt das Interesse am Gewande bei weitem die Beobachtung des Körperbaus und seiner Einwirkung auf den Faltenfluß.

Von der etwas schwungvollen Behandlung des Mariengewandes abgesehen, das in bescheidenem Maße einen freieren Zug und eine größere Linie verrät, ist nirgends eine Befreiung vom Banne der Spätgotik geglückt, so daß wir deren Kunstideale leicht von der Gruppe ablesen können. Ganz in den Grenzen geringster Anforderung hält sich die Aktbildung; der schmale Leib stammt noch aus dem Schönheitskanon des XIV. Jahrh., seine Gliederung aber zeigt recht, wie unfrei der Künstler ein auswendig gelerntes Schema oberflächlich überträgt. Wir dürfen freilich nicht ohne Einschränkungen die Holz- und Steinskulptur zum Vergleich heranziehen. Ein Glockengießer hatte meist nur an Taufkesseln Gelegenheit, einzelne Figuren zu gießen; die Aufgabe einer freiplastischen Gruppendarstellung gehörte zu den größten Seltenheiten, auch wenn wir die Verlustzahl der Denkmäler sehr hoch ansetzen. So erklärt sich leicht die Unbeholfenheit in der Massengliederung, die den Guß erschwert; der Nacken der Schächer verschmilzt beispielsweise mit dem Kreuzbalken und den verschränkten Armen zu einem phantastischen Klumpen. Die einseitige Schulung in Verbindung mit der Abhängigkeit vom Material macht aber andrerseits auch die sorgfältigere Durchbildung der Köpfe begreiflich, auf deren Charakterisierung man damals das Hauptgewicht legte. Dabei gelingen, wie es fast durchweg in der spätmittelalterlichen Kunst der Fall ist, die Verbrechergesichter am besten, während die Ruhe der Mittelgruppe es nur zur Variation eines allgemeinen Bildes kommen läßt. Die noch wenig naturgemäß gebildeten Augenlider, die lange Nase und der Mund mit schmerzvoll herabgezogenen Winkeln sind im Grunde doch wieder angelernte Züge, die

[5]) Robert Körner, „Das Kruzifix zu St. Georg" in »Belletristische Beilage der Hamburger Nachrichten«, 17. Febr. 1907.

[6]) Robert Körner, „Zur Geschichte der Glockengießer in Hamburg" Separatabdruck aus dem »Hamburgischen Kirchenblatt« 1905.

[7]) Körner schreibt: „Wenn wir annehmen, daß der Künstler seinen Namen ursprünglich an einer Stelle des Denkmals vielleicht an der abhanden gekommenen Teufelsklaue, in Minuskeln anbrachte, so müssen wir uns vergegenwärtigen, das in gotischer Minuskel w und m kaum zu unterscheiden sind, und daß die mittelalterlichen Künstler ihre Namen oft bis zur Unkenntlichkeit entstellt schrieben, um einen Lesefehler glaubhaft zu machen."

[8]) „Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance", Seite 53.



Nach einer photog. Aufnahme von W. Weimar, Hamburg.

bei der Maria freilich im Verein mit dem Rhythmus der Haltung lebenswahr wirken. Die Haarstilisierung ist ganz im Schema der Spätgotik gehalten. Dagegen verdienen die besonders gut modellierten Hände Christi rühmend hervorgehoben zu werden.

Ein gedanklicher Zusammenhang innerhalb der Gruppe war beabsichtigt, wenn auch nicht in dem Umfange, wie ihn Gensler angibt und in seine den Charakter der mittelalterlichen Kunst verwischende Abbildung hineinlegt; wenigstens wird man von einem „zuversichtlichen Blick" des guten Schächers auf den Erlöser schwerlich eine Andeutung entdecken können und der Augenaufschlag des Johannes ist so mißglückt, daß er ebenfalls kaum in Betracht kommt. Wie weit technische Schwierigkeiten die Absichten des Künstlers zerstörten, ist schwer zu entscheiden. Durch die fast archaisierende frontale Aufstellung hat er sich aller Vorteile beraubt und selbst sein stärkstes Mittel, die Tränen Marias und Johannes unwirksam gemacht, ganz abgesehen davon, daß diese kleinlichen Zutaten an einem Gußwerk und in so symmetrischer Anordnung überhaupt störend wirken; es scheint, als ob der spätgotische Realismus durch solche Rührmittel, durch höchste Energieentfaltung und Steigerung des Ausdrucks ein Gegengewicht zur Abnahme des schlichten, kindlichen Glaubens schaffen wollte. Daß der Inhalt des Stationsgedankens ganz besonders zur Rücksichtnahme auf die betenden Walfahrer auffordern mußte, liegt zwar für unser Gefühl nahe, war aber vom Meister der Gruppe kaum ernstlich in Erwägung gezogen; wir sind, ähnlich wie es Gensler tat, gar zu leicht geneigt, aus Kunstwerken allerlei Empfindungen herauszulesen, die dem Urheber fremd waren.

Das Material darf auch als Mitursache dafür angesehen werden, daß die Beine der Schächer ungefesselt geblieben sind, wodurch die Wildheit der Bewegung und der Ausdruck des Schmerzes noch vermehrt erscheint; auch in der gleichzeitigen Holzplastik überwiegt diese extreme Art der Darstellung bei weitem.

Zu dem Engel über dem Haupte des guten Schächers fehlt das Gegenstück, der Teufel. Aus alten Berichten geht hervor, daß der Rest der Teufelsgestalt, eine Kralle, noch lange sichtbar war. Die beiden Seelenträger — die Handstellung des Engels deutet an, daß er einst die „Seele" gehalten hat — ließen sich an einer freistehenden Bronzegruppe schwerer anbringen als an der Mitteltafel der Schnitzaltäre, wo sie die Befestigung an der Wand unabhängiger von den Schächerfiguren machen konnte. Ferner erwähnt eine alte Beschreibung einen Engel hinter dem Christusbilde, für den wir nur in den vier fliegenden Engeln, die in Kelchen das Blut Christi auffangen, eine Analogie hätten; einer dieser Engel kann sich wie auf dem bekannten Stich Schongauers sehr wohl hinter dem Kreuzesstamm befunden haben. Daß infolge der unsicheren Verbindung aller Zutaten mit den Hauptteilen des Gußwerks schon früh manches verloren gegangen ist, dürfen wir immerhin annehmen, wie denn auch Restaurationen von dem zerstörenden Einfluß der Zeit zeugen.

Im Rahmen der stattlichen Reihe norddeutscher und niederländischer Kreuzigungsdarstellungen behauptet die Gruppe nach dem Gesagten nur durch ihr Material ihre isolierte Stellung und Bedeutung. Was den Realismus des späten Mittelalters ausmacht, die innige Teilnahme an den kleinen Zügen des Lebens und die Freude am Detail, kommt zwar hier und da in schwachen Ansätzen zum Durchbruch, bleibt aber an kritischen Stellen, wie bei der Rippenbildung und Muskulatur, völlig aus; die Individualisierung und Vertiefung der Charaktere muß mehr der Schule der Zeit als selbständiger Erfindung zu gut geschrieben werden. Diese Mängel, die sich nicht einmal zur Genüge mit Materialschwierigkeiten entschuldigen lassen, treten indessen niemals so schroff auf, daß unser Interesse für die Gruppe verloren geht. Sobald wir aufhören, die Meisterarbeiten der Holzschnitzerei oder die Werke Peter Vischers als Maßstab unserer Kritik zu benutzen, um statt dessen die übrigen zeitgenössischen Gußwerke, Glocken, Taufkesseln, Brunnen oder Grabplatten danebenzustellen, wird unsere Achtung vor der Hamburger Kreuzigungsgruppe wieder zunehmen. Kein Meisterwerk, aber ein beachtenswerter Kulturzeuge aus Hamburgs Vergangenheit verdient sie, auch außerhalb der Lokalliteratur wenigstens, namentlich erwähnt zu werden.

Hamburg. Theodor Raspe.

# Der romanische Grabstein in Altenplathow.

(Mit Abbildung.)



Die Kirche des Dorfes Altenplathow (Prov. Sachsen, Kreis Jerichow II.), ein im Anfange des XVIII. Jahrh. stark veränderter Bau, dessen ursprünglichste Bestandteile noch aus romanischer Zeit stammten, ist vor kurzem abgebrochen und durch einen Neubau ersetzt worden. Bei Gelegenheit des Abbruches fanden sich etwa einen halben Meter unter dem Fußboden der alten Kirche zwei Grabsteine. Von ihnen stammt der eine aus dem Jahre 1603. Er gehört einer Frau Magdalena Makereyes und bietet, abgesehen von zwei Wappen und den sehr hübschen Typen der lateinischen und deutschen Inschrift-Buchstaben, kein wesentliches Interesse.

Um so mehr ist dies mit dem andern sehr alten Steine der Fall. Von den Gebeinen des einstmals unter ihm Begrabenen oder von irgend welchen zur Leiche gehörigen Gegenständen fand sich nichts; vielmehr zeigte sich das Erdreich unter dem Steine locker, hohl, durchwühlt. Der Stein selbst ist also ehemals — am wahrscheinlichsten zur Zeit des oben erwähnten Barockumbaus — gewaltsam erhoben worden. Für die Anwendung von Gewalt zeugen die zahlreichen Beschädigungen; sie haben vor allem den Rand mit der darauf befindlichen Inschrift betroffen, was wegen der dadurch geschaffenen Schwierigkeit der Identifizierung schlimmer ist, als der Umstand, daß der Stein in fünf Stücke geborsten ist.

Die Platte besteht aus hellem Sandstein, ist 2 *m* hoch, 62 *cm* breit, $21^1/_2$ *cm* dick. Der Schriftrand ist 6 *cm* breit und um $2^1/_2$ *cm* über die mittlere Fläche des Steines erhaben. Zweifellos lief dieser Rand ehemals um das ganze Rechteck des Steines herum; jetzt fehlt er am untersten Teile überhaupt. Die vertiefte Fläche ist größtenteils ausgefüllt durch die in mittlerem Relief ausgeführte Figur eines Mannes, der nicht etwa aufrecht steht, wie man bei der jetzigen Aufstellung des Steines leicht irrtümlich annehmen könnte, sondern im Sarge lang hingestreckt liegt. Die Figur mißt vom Scheitel bis zu den Fußspitzen 1 *m* 88 *cm*, der Kopf allein bis unter das Kinn 29 *cm*, die Hände vom Ärmelrande an: die rechte 19, die linke 20 *cm*. Der Dargestellte ist ein bärtiger Mann mit langem, schlicht gescheiteltem Haupthaar. Die Augenlider sind gesenkt und geschlossen, wie es dem Todesschlummer entspricht; die Nase ist ziemlich breit; der Mund zeigt schmale, fest geschlossene Lippen; der Versuch den hippokratischen Zug zu charakterisieren, ist unverkennbar. Die Arme liegen im oberen Teile fest am Körper an, während sie gleichzeitig äußerlich an den Inschriftrand anstoßen; von den Unterarmen legt sich der rechte schräg aufwärts, der linke fast im rechten Winkel quer über den Körper. Die beiden Hände zeigen gleichermassen die Daumen ein wenig abgespreizt, die andern vier Finger gerade und fest aneinander liegend. In der Zeichnung ist die linke Hand richtiger, während die rechte durch einen nicht ganz gelungenen Versuch perspektivischer Darstellung gelitten hat. Gekleidet ist der Mann in ein doppeltes Gewand. Von dem Untergewande ist nur am Halse ein dreieckiges Stückchen hinter dem Ausschnitte des Obergewandes zu sehen, an den Armen schauen die sehr fein quer gefältelten, straff anliegenden Unterärmel aus den bauschig hängenden Oberärmeln heraus. Von den Beinkleidern läßt sich eine Beschreibung nicht machen; nach dem erhaltenen Teile des linken Unterschenkels sind sie als aus glattem, fest anschmiegendem Stoffe gearbeitet zu denken. Das Obergewand ist weit und faltig, in der Hüfte durch einen nicht sichtbaren Gürtel zusammengehalten, dessen beide bandartigen Enden mitten vor dem Körper bis fast zu den Knien herabhängen, und über den die obere Hälfte des Gewandes faltig herüberfällt. Verzierungen irgend welcher Art fehlen gänzlich. Der Kopf ist ohne Bedeckung; die Füße stecken in sandalenartigen Schuhen, die durch Riemen an den Knöcheln festgehalten werden. Ob der Stein ehemals bemalt gewesen ist, ist nicht mehr festzustellen, da sich keinerlei Farbspuren mehr haben entdecken lassen.

Um die Figur läuft folgende Inschrift in Majuskeln des XII. Jahrh., die, wie schon gesagt, leider arg beschädigt ist:

*. . . MAII · O . . . . . · LES · SCI · MAVRICII . . . . . . · MAS · IACOB . . . · ARTHO . . MEV' · MAT . . .*

Soweit sich bei diesem Zustande der Fragmenthaftigkeit noch eine Ergänzung ermöglichen läßt, muß sie etwa heißen:

*ANNO . . . . . . · MAII · OBIIT · . . . DE · PLOT · ECCLES · SCI . MAVRICII . MAGDE BVRGENS · . . . . . SC' · THOMAS · IACOB' · MAIOR · BARTHOLOMEV' . MATHEV'.*

Dem Sinne nach ins Deutsche übertragen besagt die Inschrift ungefähr folgendes: „In dem und dem Jahre, an dem und dem Tage des Monats Mai starb ein gewisser Herr von Plotho (?), der zur Kirche des hl. Moritz in Magdeburg (?) in Beziehungen stand. Seiner Seele wollen gnädig sein die hl. Thomas, Jakobus d. ä., Bartholomäus und Matthäus".

Sehr stattlich ist das Ergebnis der Ergänzung nicht zu nennen, um so weniger, als gewissenhafterweise gerade an die beiden wichtigsten Punkte Fragezeichen gesetzt werden müssen. Denn die Zugehörigkeit des Verstorbenen zum Magdeburger Domstifte ist schon darum ziemlich unsicher, weil die bloße Bezeichnung Ecclesia für die Hauptkirche des Erzbistums nicht genügend erscheint. Am nächsten läge es, statt dessen an die Kirche von Altenplathow zu denken; ihr Schutzheiliger, den sie selbstverständlich gehabt haben muß, und dessen Namen jetzt nicht mehr bekannt ist, wäre dann der hl. Moritz gewesen.

Dies wird wahrscheinlich durch die nahen Beziehungen, in denen die Kirche von Altenplathow zu Magdeburg stand. In früherer Zeit zwar finden wir den Ort (civitas) und den Burgwart im Besitze des 946 gegründeten Stiftes Havelberg. Doch ist es sehr zweifelhaft, ob der in der betr. Urkunde (Monum. Germ. Diplomata Otto I. 76.) genannte Ort Plote überhaupt mit Altenplathow identisch gewesen und nicht vielmehr, wie Raumer (Regesta historiae Brandenburgensis) und auch Riedel (Co. dipl. Brandenb. A. VIII. p. 91—92) annehmen, für Plate bei Stargard zu halten ist. Außerdem würde bei der Zugehörigkeit zu Havelberg, dessen Stiftskirche der hl. Maria geweiht war, eher anzunehmen sein, daß auch die Kirche von Altenplathow eine Marienkirche gewesen wäre. Zu Magdeburg trat der Ort in Beziehung durch die 1144 geschehene Schenkung des Ortes an das Erzstift durch den Grafen Hartwig von Stade, der Domherr und Domprobst zu Magdeburg und später (1148—1168) Erzbischof von Bremen gewesen ist. (Über ihn vgl. v. Heinemann, Albrecht der Bär (1864) p. 141 ff., 176; — G. Dehio, Gesch. d. Erzbist. Hamburg-Bremen (1877) II., 52 ff.). Die Kirche selbst wird zuerst erwähnt in einer am 22. Februar 1171 von einem Johannes, Dominus de Plote ausgestellten Urkunde. (Becmann, Accessiones hist. Anhalt. p. 608. — Mülverstedt, Reg. archiepisc. Magd. I. 1506.)

So unsicher wie die Beziehung des auf dem Grabstein dargestellten Mannes zu dem Erzstift Magdeburg, ist es, ihm einen Namen geben zu wollen. Am einfachsten wäre es, ihn für ein Mitglied der Familie von Plotho zu halten, deren Stammsitz sich von Alters her in Altenplathow befand. Dann wäre es weiter verlockend, ihn sogar mit dem eben erwähnten Urkundenaussteller Johannes identifizieren zu wollen. Auch ein Hermannus de Plote tritt in einer Urkunde von 1144 als Zeuge auf. Es fehlt aber auch bei ihm jede Möglichkeit, ihn mit dem Grabstein in plausible Beziehung zu setzen. Es ist festzuhalten, daß sich für dergleichen Annahmen ein wirklicher Beweis in gar keiner Art erbringen läßt. Am wenigsten wahrscheinlich ist, daß wir mit einem weltlichen Ritter zu tun haben. Denn man könnte ja auf die Idee kommen, die Buchstaben *LES* der Inschrift als Miles deuten zu wollen. Als solcher würde er sicher irgendwie charakterisiert sein, wenn auch nicht durch ein Wappen wegen der frühen Zeitepoche, so doch durch ein Schwert oder einen Helm. Eher darf man den Mann für einen Geistlichen ansehen, freilich für keinen höheren Ranges, da er keinerlei Abzeichen einer derartigen Stellung aufweist. Daß er die Hände nicht betend zusammengelegt hat, auch keine Segensbewegung macht, hat nichts Auffallendes; auch die ebenfalls gleichzeitigen Äbtissinnen auf den ältesten Grabsteinen der Quedlinburger Schloßkirche haben ähnlich indifferente Handhaltungen. Das Ergebnis nach der historischen Seite muß also dahin zusammengefaßt werden, daß wir es mit einem nach der Mitte des XII. Jahrh. verstorbenen niederen Geistlichen zu tun haben; er hat möglicherweise Beziehungen zu Magdeburg, sicher ganz nahe zur Kirche von Altenplathow gehabt und dürfte vielleicht als ein von Plotho anzusprechen sein, falls er nicht einfach der Pfarrer loci gewesen ist.

Was die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes betrifft, so muß vorweg gesagt werden,

daß schon durch die Seltenheit des Vorkommens derart früher figürlicher Skulpturwerke dem Steine ein ungewöhnlicher Wert zukommt. Nur sehr wenige Arbeiten aus gleicher Zeit, fast gar keine aus früherer hat die Provinz Sachsen aufzuweisen, und es ist darum dringend zu wünschen, daß der Grabstein so bald als möglich aus seiner jetzigen Stellung an der Außenseite der Kirche entfernt und unter Dach und Fach gebracht würde. Die passende Stelle dafür wäre zweifellos das neue Magdeburger Museum, welches dadurch eine Kostbarkeit ersten Ranges erlangen würde, obschon die Ausführung nicht viel mehr als handwerklich ist. Das wird alsbald klar, wenn man die Figur mit den sonst aus gleicher Zeit und Gegend erhaltenen vergleicht. (Vgl. für einzelnes A. Goldschmidt, Studien z. Gesch. d. sächs. Skulptur. Berlin 1902.) Hierfür kommen in Betracht: die Figuren des Osterleuchters von Jerichow (Wernicke, Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Jerichow, Abbild. 104), die Figurenreliefs aus Kloster Gröningen, die Reliefs vom Alslebener Taufstein in Gernrode, die Bischofsgräber aus dem Magdeburger und Naumburger Dome, die Stuckmadonna und der Leuchterhalter im Dome zu Erfurt, und dann vor allem die ältesten Grabtafeln in der Schloßkirche von Quedlinburg und die Engelsfiguren im Magdeburger Domremter. Von ihnen allen nehmen die zuletzt genannten den höchsten künstlerischen Rang ein. Welchen Schatz würde die deutsche Kunst an diesen in der Kunstgeschichte so gut wie unbeachteten Stücken haben, wären sie nicht sämtlich durch Abschlagen der Köpfe so jämmerlich verstümmelt. Zu verwundern und froh zu begrüßen ist es, daß man sich bei der Zerstörung hierauf beschränkt und die herrlichen Figuren im übrigen unbeschädigt gelassen hat. Sie stehen in der Durchführung der Gewandungen den Bischofsgrabplatten des Magdeburger Domes nahe, übertreffen sie aber durch Anmut und Leichtigkeit der Bewegung, und durch die Weichheit der Linienführung. Und das, obwohl sich bei ihnen ein archaistischerer Zug geltend macht als bei jenen. Wenigstens ist das bei einigen der Fall; daß sie alle von derselben Hand herrühren, möchte ich bezweifeln.

Mit diesen klassisch vollendeten Werken kann sich der einfache Mann von Altenplathow nicht annähernd vergleichen. Auch daraus möchte ich schließen, daß er eine Persönlichkeit war, die nicht so bedeutend gewesen ist, daß man um ihretwillen einen Künstler ersten Ranges hätte beschäftigen mögen. Sieht man ihn aber genauer an, so gewahrt man, wie sich in der Zeichnung und Durchführung eine Anzahl von Zügen findet, die aus derselben Schule hervorgegangen sein müssen. Ist auch betreffs des Kopfes leider kein Vergleich möglich, so doch betreffs der Gewandung. Die Fältelung der Unterärme! wiederholt sich bei mehreren der Engelsfiguren, sie ist überhaupt typisch sächsisch-thüringisch. Die Gürtung und Bauschung des Obergewandes ebenfalls. Desgleichen finden wir zu wiederholten Malen bei den Engeln die kreisrunde Herausdrückung der Knie, die durch eine doppelte Linie umgeben sind, und von denen die Falten des hängenden Gewandes spitzig parallel abwärts laufen. Bei dem einen der vorher erwähnten Engel sieht man unterhalb des rechten Knies eine Querfalte, die den Werken der damaligen sächsischen Schule offenbar typisch ist; sie findet sich ganz entsprechend auch auf zweien der

Quedlinburger Epitaphien, dem der Äbtissin Beatrix und der Adelheid II., und schon vorher bei der noch sehr strengen Stuckmadonna des Erfurter Domes (Katalog der Erfurter Kunstgeschichtlichen Ausstellung von 1903 Nr. 277. — Doering und Voß, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Seite 91 nebst Tafel 106). Auch in den Buchmalereien der sächsisch-thüringischen Schule kehrt dieser Zug wieder. Bei der Figur aus Altenplathow ist in unbeholfener Weise gleichfalls der Versuch dazu gemacht worden. Überhaupt läßt die Zeichnung an Geschicklichkeit und Richtigkeit der Naturbeobachtung in den Gewandteilen sehr viel zu wünschen übrig. Der Bildhauer hat sogar noch den zu seiner Zeit altmodisch gewordenen Versuch gemacht, die Rundung des Bauches durch eine Reihe kreisförmig verlaufender Falten hervorzuheben. Dabei hat er freilich den Beweis, daß er diese Häßlichkeit einer derartigen Bildung wohl empfand, dadurch geliefert, daß er die flache linke Hand breit darüber gelegt hat. Ebenso vertuscht er mit der rechten die Falten, durch die die Brustmuskeln hervorgehoben werden. Von dem Werke kann kein Zweifel bestehen, daß es aus den Händen eines Künstlers der sächsischen Schule der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. hervorgegangen ist, und zwar dürfte es mit Fug als Erzeugnis der zur Zeit des Erzbischofs Wichmann in Magdeburg blühenden Bildhauerschule anzusehen sein, der u. a. bekanntlich auch die sog. Korssunschen Türen in Nowgorod ihre Entstehung verdanken. Der Grabstein nimmt innerhalb dieser Gruppe keinen hohen Rang ein, ist aber manchen, besonders den Alslebener Figuren vorzuziehen, und mit denen von Jerichow, Kloster Gröningen und dem Naumburger Grabsteine des Bischofs Richwinus (gest. 1125) auf eine Stufe zu stellen.

Vorstehende Studie verdankt ihre Entstehung einer im Sommer 1906 an den Unterzeichneten ergangenen Anfrage des Herrn Schwartz, Direktor bei der Firma F. A. Bruckmann A.-G. in München.

Für die Mitteilung der Maße des Steines, der Fundumstände und einiger Äußerlichkeiten bin ich Herrn Superintendenten Lüdecke in Altenplathow, für den Nachweis einiger urkundlicher Stellen Herrn Königl. Archivar Dr. Rosenfeld in Magdeburg, dem ich s. Z. von dem Funde Mitteilung gemacht habe, zu Dank verpflichtet.

Dachau. O. Doering.

# Bücherschau.

H. Grisar S. J. Il Sancta Sanctorum ed il suo tesoro sacro scoperte e studii dell' autore nella Capella Palatina Lateranense del medio aevo, con 62 illustrationi. — Civiltà cattolica Roma 1907. (L. 10.)

Über den von ihm in der ehemaligen, nahe bei der Laterankirche gelegenen Hauskapelle der Päpste, Sancta Sanctorum, entdeckten hochbedeutsamen Schatz hat P. Grisar zuerst in der Civiltà cattolica eine Reihe von Artikeln veröffentlicht und diese jetzt in erweiterter wie verbesserter Form zu einem Buche vereinigt, in dem auf dem glatten Papier die ebenfalls ergänzten Abbildungen viel klarer hervortreten. Trotzdem reichen die meisten von ihnen zur Beurteilung der an den einzelnen Gegenständen verwendeten Techniken nicht aus, manche auch nicht für die Prüfung der ikonographischen Eigentümlichkeiten. Für diese Zwecke wird hoffentlich ein größeres, zum Teil farbig illustriertes Werk vorbereitet, wie über die eigentliche Perle des ganzen Schatzes, das berühmte emaillierte Christusbild, von Wilpert eine Monographie demnächst erscheinen soll. — Der Beschreibung der einzelnen Schatzstücke (mit der der II., umfänglichere Teil sich beschäftigt), geht in der Einleitung die Schilderung der Entdeckung voraus, sowie der die Veröffentlichung begleitenden Schwierigkeiten, zu denen auch die von einem Pariser Bibliothekar beanspruchte, von Grisar so bestimmt wie vornehm abgelehnte Priorität derselben gehört. Die durch gute Abbildungen erläuterte, recht anschauliche Beschreibung der Kapelle, wie sie entstand, sich entwickelte und heute aussieht, bildet den I. Teil. — Nach eingehender Behandlung des emaillierten Christusbildes und seiner Theka werden im II. Teil nacheinander vorgeführt das gemmenverzierte Goldkreuz mit seinem Behältnisse, die 5 silbernen Reliquiare, die übrigen aus Holz, Elfenbein usw. gebildeten Reliquienbehälter, die Gewebe und Stickereien, indem sie einzeln erklärt, hinsichtlich ihrer Bestimmung und Herkunft geprüft werden durch Vergleich mit ähnlichen, literarisch bereits bekannten Gegenständen. Von den wertvollen stofflichen Beigaben spricht das Löwenkampfmuster eine sehr bestimmte (sassanidische) Sprache. Schwerer verständlich erscheinen das Medaillondessin mit den nimbierten Hähnen und namentlich das äußerst merkwürdige kreisförmige Verkündigungsmuster, das noch genauerer Prüfung bedarf. — Für die hier reichlich und zuverlässig gebotenen Mitteilungen über diese kostbaren Fundstücke und für die ungemein wichtigen Beiträge, die sie zur Geschichte des frühmittelalterlichen Reliquienkultus und der kunstgewerblichen Tätigkeit in seinem Dienste liefern, verdient der vielseitige und doch gründliche Verfasser Lob und Dank. Schnütgen.

Die belgischen Jesuitenkirchen. Ein Beitrag zur Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Renaissance von Joseph Braun S. J. Mit 73 Abbildungen (95. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria Laach"). Herder in Freiburg 1907. (4 Mk.)

Ein Vorspiel zu seinen Studien über die Jesuitenkirchen hat der Verfasser vor stark Jahresfrist in dieser Zeitschrift (XIX, 75 ff.) durch die Beschreibung der Düsseldorfer St. Andreaskirche geboten, deren Stellung zu den übrigen rheinischen Jesuitenkirchen betonend. Bevor er den letzteren, die längst auf seinem Arbeitsplan stehen, näher tritt, behandelt er die nicht minder interessante Gruppe der in den beiden belgischen Ordensprovinzen erhaltenen (auch der zerstörten und geplanten) Kirchen, um welche Mangel an archivalischer Forschung, einseitige Untersuchungen im Bunde mit allerlei Vorurteilen allmählich einen Legendenkreis hatten entstehen lassen. Der schon seit längerer Zeit wie von anderen so namentlich vom Verfasser beanstandete, bezw. verworfene landläufige Ausdruck „Jesuitenstil" wird hier endgültig abgetan als eine unbegründete, falsche Bezeichnung. Einen eigenen Stil haben die Jesuiten in ihrem Kirchenbau nicht gehabt, vielmehr bald im Spätrenaissance-, bald im Barockstil gebaut, mit Vorliebe in gotisierenden Formen, wie das Land sie bot. — Für ihren ersten belgischen Bau in Douai (1583) lieferte die Kirche al Gesù in Rom das Vorbild, ohne daß derselbe Nachahmung fand; denn was in schnellem Wettlauf folgt (13 Kirchen bis 1620), ist der spätesten flandrischen Gotik verwandt, während die Details zumeist in Renaissance- und Barockformen gehalten sind. Bald machten die Einflüsse des Südens sich wieder geltend, 1625 in Antwerpen, dann in Brüssel mit dem großen Erfolge, daß dieser Bau maßgebend wurde für die meisten anderen Kirchen, so daß er den Sieg für den Barockstil entschied, in den freilich hinsichtlich der konstruktiven und räumlichen Verhältnisse bis an die Schwelle des Rokoko die gotischen Reminiszenzen hineinspielten (ohne daß für diese immerhin etwas befremdliche Erscheinung völlig ausreichende Begründung geboten wäre). — Für die Lösung der zahllos hier sich aufdrängenden Fragen hat der Verfasser in unermüdlicher Prüfung und Vergleichung die noch vorhandenen Denkmäler befragt, von denen er zahlreiche Aufnahmen bietet, aber auch die vielfach verstreuten Ordensarchive, die besonders über die fast ausschließlich dem Jesuitenorden als Laienbrüder angehörenden (dilettantischen) Baumeister ganz überraschendes Licht verbreiten und noch mit mehreren Originalplänen bekannt machen. — An dem gründlichen Büchlein erbaut nicht nur die ernste Arbeit, die keiner Schwierigkeit ausweicht, sondern auch die vollkommene Objektivität, die ohne Spur von Voreingenommenheit, wie sie bisher gerade diesem Thema nicht fremd geblieben war, die Verhältnisse prüft und ohne irgendwie erkennbare Vorliebe darlegt. — Die Ergebnisse erscheinen daher ebenso zuverlässig wie neu, voll Interesse für den Kunsthistoriker wie für den Kunstfreund. — Sie steigern die Sehnsucht nach der Fortsetzung, die den deutschen Jesuitenkirchen, besonders der eigenartigen Gruppe der rheinisch-westfälischen gewidmet sein wird. Das Material ist dafür bereits gesammelt, so daß auf baldiges Erscheinen gerechnet werden darf. Schnütgen.

---

Geschichte des Breslauer Domes und seine Wiederherstellung. Eine Studie von Wilhelm Schulte. Mit 14 Tafeln. Aderholz in Breslau 1907. (2 Mk.)

Mit den Schicksalen der Breslauer Domes, der 1244 begonnen, kurz vor 1500 zu einem gewissen Abschluß gediehen, seit 1540 durch wiederholte Brandunglücke aufs schwerste beschädigt, fast zur Ruine wurde, macht die vorstehende Abhandlung bekannt, um Material zu bieten für die Lösung der schwierigen, viel erörterten Frage seiner allmählich äußerst dringlich gewordenen Wiederherstellung. — Die Ansichten über die Art derselben gehen mehrfach auseinander, selbst hinsichtlich der Gestaltung der Westtürme, für die der eine Architekt die Stümpfe und die Notdächer erhalten wissen möchte, der andere eine Helmlösung nach Art des Stadtbildes in der Schedelschen Weltchronik vorschlägt. — An der Hand der baugeschichtlichen Notizen und von Turmbildern Breslaus und sonstiger Städte (wie Nürnberg und Neiße), die auf 14 Tafeln zusammengestellt sind, sucht der Verfasser in ruhiger, sachgemäßer Weise die kritische Frage zu lösen, im ganzen der Wiederherstellung im Schedelschen Sinne das Wort redend, und andere beachtenswerte Ratschläge beifügend. — An seine maßvollen und verständigen Darlegungen darf vielleicht die Hoffnung baldiger Verständigung geknüpft werden. G.

---

Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann von Josef Strzygowski. Mit 68 Abbildungen. Quelle & Meyer in Leipzig 1907. (4,80 Mk.)

Einem Gelehrten von der Richtung des Verfassers, der mit Vorliebe dem Studium der altchristlichen Denkmäler sich gewidmet hat, auf dem Gebiete der modernen Kunst als berufsmäßigen Referenten und Kritiker zu begegnen, ist überraschend, und doch recht erfreulich. Seine bezüglichen Darlegungen sind aus Vorträgen hervorgegangen, die er als Universitätsprofessor in einem Ferienkursus für Lehrer gehalten hat. Hieraus erklärt sich das Ursprüngliche und Packende ihrer Stimmung, aber auch das etwas Oberflächliche ihrer Fassung. Viel weniger, als man denken sollte, sind sie von den ernsten archaistischen Studien ihres Urhebers beeinflußt, viel mehr, als seine bisherigen Publikationen vermuten lassen möchten, von ästhetischen Erwägungen, die das Ganze beherrschen, vielfache Zustimmung herausfordernd, aber doch auch zum Zweifel und Widerspruch anregend. — In dieselben führt das Vorwort ein, das, die springenden Punkte markierend, alsbald das Interesse für die Einzelausführungen weckt. Sie beziehen sich zunächst auf die Baukunst, und daß dieser umfängliche Teil zugleich der wertvollere ist, hat der Verfasser doch wohl seinen orientalischen Studien vornehmlich zu danken. Was er hier über den „monumentalen Raumbau" und den „Denkmalbau" ausführt, ist großzügig und sehr beachtenswert. Auch das Kunstgewerbe, und im Anschluß deran das Ornament finden eine durch Einfachheit und Klarheit, wenn auch nicht durch Vollständigkeit sich auszeichnende Behandlung. Auch dem Exkurs über die Bildhauerei merkt man die der Antike gewidmeten Studien des Verfassers an. — Was er über die Zeichnung sagt, als deren Haupt-

repräsentanten er Klinger betrachtet, bedarf noch der Durcharbeitung und Erweiterung, während das über die „künstlerische Erziehung" Gebotene vor dem Beobachtungs- und Scharfsinn des Verfassers mit Respekt erfüllt. — Am ausgedehntesten sind die Erörterungen über Malerei, die als die eigentlich moderne Kunst zugleich für die Beurteilung die meisten Schwierigkeiten bietet. An Versuchen, sie zu überwinden, den ganzen modernen Werdegang dieses vielgestaltigen Kunstzweiges zu zeigen, ihn zum Teil aus der Technik zu begründen, hat der Verfasser es nicht fehlen lassen, aber zu völlig befriedigenden Ergebnissen ist er nicht gelangt, zuletzt Böcklin als den Heros preisend. — Der Anhang: Kunststreit, Reichstag und Liebermann, führt eine offene Sprache, die mitten in den Streit der Tage hineinführt. — Wenn in dem Vorstehenden der reiche Inhalt, wegen Mangel an Raum, nur angedeutet ist, so möge daraus mancher Leser die Anregung entnehmen, das frisch geschriebene, aktuell bedeutsame Buch baldigst zur Hand zu nehmen.

K.

---

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Altertum, VIII. Auflage, bearbeitet von Adolf Michaelis. Mit 900 Abbildungen im Text und 12 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann in Leipzig 1907. (9 Mk.)

Dieser vor 3 Jahren (Bd. XVII, Sp. 25/26) hier angezeigte I. Band der unübertroffenen Springerschen Kunstgeschichte hat schon wieder eine neue Auflage erlebt, die abermals an Abbildungen und Text einen sehr erheblichen Zuwachs bezeichnet (ohne daß der Preis gestiegen ist). Überall macht sich die respekt- und liebevoll pflegende Hand des Bearbeiters bemerkbar, der hinsichtlich der Vertrautheit mit dem vornehmlich durch die fortdauernden Ausgrabungen gewaltig vermehrten Forschungsergebnisse auf dem Gebiete der griechischen und römischen Kunst die Spitze behauptet. · Für die Bearbeitung der in der Kunstgeschichte nicht mehr zu ignorierenden prähistorischen Kultur, sowie namentlich der in den letzten Jahren stark geförderten ägyptischen, babylonisch-assyrischen und persischen Studien hat der Verfasser sich freundschaftlicher Beihülfe bedient, so daß der neuen Auflage eine Vollständigkeit, Übersichtlichkeit, Zuverlässigkeit nachgerühmt werden darf, die den Glanz des alten Handbuches immer heller aufstrahlen läßt. — An der erhöhten Beachtung, die das Kunstgewerbe in ihr gefunden hat, wäre für die folgende Auflage auch der Weberei ein größerer Anteil zu gönnen, damit auch auf diesem wichtigen Gebiete die Spuren immer weiter zurückgeführt werden können.

Schnütgen.

---

Die Katakombenheiligen der Schweiz. Ein Beitrag zur Kultur- und Kirchengeschichte der letzten drei Jahrhunderte. Von E. A. Stückelberg. Kösel in Kempten und München 1907. (2,50 Mk.)

Der namentlich auf dem Gebiete der Hagiographie unermüdliche Professor macht hier mit den Reliquien bekannt, die in den drei letzten Jahrhunderten aus den Katakomben in die Schweiz gelangt sind. Wie diese Gebeine gefaßt und zur öffentlichen Verehrung ausgestellt sind, wird im einzelnen nachgewiesen in einer kurzen Einleitung und auf 8 Tafeln mit 13 Abbildungen. — Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der einzelnen Heiligen mit den Orten, an denen ihre Reliquien ruhen, erleichtert wesentlich die Nachforschungen auf diesem bislang sehr vernachlässigten, und doch so beachtenswerten Gebiete.

D.

---

Die „Meister der Farbe" und „Die Galerien Europas", als große Reproduktionswerke neuer und alter Gemälde in E. A. Seemanns Dreifarbendruck, hier wiederholt auf wärmste empfohlen, sind seit der letzten Besprechung im XIX Bd. Sp. 287 um 10, bezw 8 Hefte gewachsen. — Die „Meister der Farbe", welche die europäische Kunst der Gegenwart, d. h. die Gemälde der besten modernen Künstler, in geschickter Auswahl und vorzüglicher Ausführung wiedergeben, unter Beifügung von biographischen Notizen, sowie von sehr zeitgemäßen literarischen Beigaben, haben mithin von dem IV. Jahrgang bereits die Hälfte erreicht. Bald sind die Hefte international zusammengestellt, wie das vorletzte mit Ciardi, Gallegos, Meissonier, Shannon, Gay, Frieseke, bald ausschließlich für Deutschland reserviert, wie das letzte, das sogar nur den Worpswedern gewidmet ist. Hinsichtlich der Gegenstände, Auffassungen, Stimmungen herrscht die größte Mannigfaltigkeit, ohne daß etwas Anstößiges Aufnahme gefunden hätte. Das musterhafte Werk ist das Jahresopfer von 24 Mk. reichlich wert. — „Die Galerien Europas", 200 Farbenreproduktionen in 25 Heften, à 3 Mk., haben die Hälfte längst erreicht, so daß der I. Band mit seinen 100 Tafeln abgeschlossen ist. Auch hier bilden interessante, zum Teil illustrierte Aufsätze über alte Kunst und Künstler die Einleitung zu jedem Heft, ein biographischer Exkurs das Vorspiel zu jeder Farbentafel. Eine solche (oder auch mehrere) sind den meisten der hervorragenden Maler von Jan van Eyck und Fra Angelico bis Reynolds und Tischbein gewidmet, und in ihnen die bedeutendsten europäischen Sammlungen vertreten, namentlich Amsterdam, Berlin, Budapest, Dresden, Florenz, Frankfurt (dessen Städelsches Kunstinstitut ein ganzes Heft füllt), Kassel, London, Paris, Rom, Wien, denen nur vorzügliche, aber auch minder bekannte Werke entlehnt sind. — Da nur noch 8 Hefte erübrigen, so ist der Abschluß der ungemein dankbaren Sammlung vielleicht schon bis Weihnachten zu erwarten.

Schnütgen.

---

„Benzigers Marien-Kalender" für 1908 und der „Einsiedler-Kalender" desselben Verlegers (50 bzw. 40 Pf.), jener zum 16., dieser zum 68. Male erscheinend, bewähren sich hinsichtlich der Ausstattung wie des Textes. — Ein treffliches Farbendruckbild der Gottesmutter mit ihrem die Tafeln der 10 Gebote haltenden Kinde eröffnet den Marien-Kalender, der außerdem über 100 ansehnliche Illustrationen enthält, religiöse und profane in bunter Mischung. — Mit dem Chromobild des göttlichen Kinderfreundes setzt der Einsiedler-Kalender gut ein, und 80 weitere Abbildungen, unter denen die originellen Kopfvignetten des Kalendariums, liefern zu den mancherlei Berichten und Erzählungen ansprechende Erläuterungen.

D.





Kupfervergoldetes Krankenversehgefäß aus 1499.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Kupfervergoldetes Krankenversehgefäſs aus 1499.

(Mit Abbildung, Tafel VII, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abb. 13.)

In Herford soll vor mehreren Jahrzehnten dieses merkwürdige Gefäß ausgegraben worden sein, das vor etwa 25 Jahren in meinen Besitz gelangte und bereits 1884 in der Revue de l'art chrétien, T. II, P. 452—462 unter dem Titel: „Matériaux pour servir à l'histoire des vases aux saintes huiles" mit 12 verwandten Gegenständen von mir abgebildet und beschrieben wurde. — Die Spuren der Vergrabung zeigt deutlich der etwas angefressene und verrostete Fuß, wie die Rückseite des Aufsatzes, dessen Vorderteil, dank der ungewöhnlich starken Feuervergoldung, vorzüglich erhalten ist. — Das 31 *cm* hohe Gefäß setzt sich aus dem rechteckigen Fuß mit Ständer und aus dem kreuzförmigen Aufsatz zusammen. Aus dem in die Breite entwickelten sechsseitigen flachen Fuße entwickelt sich in kräftigen Profilen, durch einen kleinen Pastennodus unterbrochen, in eine Art von Kapitäl auslaufend, der Ständer, aus dessen sechseckiger Öffnung ein viereckiger Dorn herausragt, durch seine auffällige Vergoldung den Beweis liefernd für seine ursprüngliche Bestimmung, den Aufsatz zu tragen für die Dauer seiner Ruhe. — Dieser Aufsatz, 19 *cm* im Durchm., setzt sich zusammen aus einer runden Mittelkapsel von $5^1/_2$ *cm* Tiefe, die kreuzförmig besetzt ist mit 4 dreipaßförmigen Behältern von je $4^1/_2$ *cm* Tiefe. Die Mittelkapsel schmückt als Türchen das gegossene Reliefbild des Schmerzensmannes, der von den Hüften an aus dem Grabe hervorsteht mit der Rute in der Rechten und der Geißel in der Linken, auf quadratisch graviertem Grunde; Modellierung wie Ziselierung verraten den tüchtigen (westfälischen) Goldschmied. Der perlschnurverzierte flache Rahmen, aus dem die Halbfigur hervortritt, setzt sich auf den 4 Dreipässen fort, die mit den, ebenfalls gegossenen, Evangelistensymbolen geschmückt sind. Diesen vorzüglich geformten und ziselierten Hochreliefs sind (mit Ausnahme des Adlers) die ausgeschnittenen Flügel angesetzt, jedem derselben ein mit dem eingravierten Namen versehenes Spruchband beigegeben, dessen höchst geschickte Windung mit den Flügeln den Zweck, die etwas unbequeme Fläche auszufüllen, in vollkommener Weise erreicht. Das Vor- und Zurücktreten der Reliefs, die Gleichartigkeit ihrer Einfassung schaffen ein überaus günstig wirkendes Gesamtbild, das durch die Einfachheit der angewandten Mittel um so mehr zur Nachahmung locken dürfte. — Der Zweck dieses seltenen Gefäßes kann nicht zweifelhaft sein: die auch im Innern ganz vergoldete Mittelkapsel hatte für den Versehgang in besonderer Hülle die hl. Eucharistie aufzunehmen, während die Dreipaßkapsel zur Linken, mit dem Löwensymbol, als die einzige, deren Deckel sich öffnet, die kleinen Krankenöl-Behälter zu bergen hatte, eine Verbindung, die mit den späteren liturgischen Bestimmungen nicht mehr vereinbar erscheint. Für den Zweck der Krankenprovision trug der Priester das kreuzförmige Gefäß vor der Brust an einer in den beiden Ösen der Rückseite zu befestigenden Schnur. Diese Rückseite zeigt auf dem gerauhten Grund der 4 Pässe die 4 ausgesparten Majuskeln: *I. N. R. I.*, die keiner Erklärung bedürfen; dazwischen auf einem Spruchband die eingravierte Minuskelschrift: *A⁰. d⁰ M⁰ C⁰. C⁰ C⁰ C⁰ XCIX⁰ tēpore Johannis Rusike pastoris.* — Diesen Pastor (von Herford?) habe ich anderweitig nicht aufzufinden vermocht, zu diesem Gefäß aber einige entfernte Analogien schon vor vielen Jahren angetroffen, nämlich die beiden kastenartigen Metall- bezw. Lederkreuze der Spätgotik im Schatze der St. Johanniskirche in Lüneburg, deren Vorderseite mit dem Bilde des Gekreuzigten geschmückt ist, deren Rückseite sich öffnet und je 4 rechteckige Vertiefungen zeigt. An einem derselben ist noch der ursprüngliche Lederriemen zum Tragen erhalten, sowie im Innern das Krankenölgefäß (Organ für christl. Kunst X. 198 und 199, 208 bis 210). Schnütgen.

# Der Madonnenmeister.

Ein sienesisch-florentinischer Trecentist.

(Mit 5 Abbildungen.)



ei der starken Belebung, die das Interesse für die Kunst des Trecento neuerdings erfahren hat, erscheint es als dankbare Aufgabe, die Spuren eines anonymen Meisters zu verfolgen, in dessen noch nirgends vollständig zusammengestellten Werken uns eine der liebenswürdigsten, wenn auch nicht bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten der letzten Jahrzehnte des XIV. Jahrh. entgegentritt. In blendender Frische der Farben, deren Echtheit ein paar unausgebesserte Sprünge und unzählige kleine Schäden bestätigen, prangt sein Hauptwerk noch heute an der Stätte seiner ursprünglichen Bestimmung, — auf dem Altar des Oratoriums der hl. Katharina bei Antella (s. Abb. 1) unweit von Ripoli. Waren die Fresken Spinellos hier noch bis in die achtziger Jahre unter einer späteren Tünche verborgen, so scheint das Triptychon der Madonna mit dem hl. Laurentius und dem Apostel Andreas vor den Augen aller früheren Besitzer Gnade gefunden und seinen Platz nie verlassen zu haben. Daß wir jedenfalls eine alte Stiftung für die Kapelle vor uns haben, beweist ein wohlbekanntes, am Sockel der beiden äußeren Rahmenpfeiler gemaltes Wappen. Die gekreuzten silbernen Ketten im blauen Felde — heute geschwärzt, — gehören dem edlen Geschlecht der Alberti. Kein andrer also als Messer Benedetto, der liberale Volksfreund, der, aus Florenz verbannt, in seinem zu Venedig im Juli 1387 aufgesetzten testamentarischen Codizill den Auftrag zur Vollendung des Freskenschmuckes gab, kann der Stifter des Altarbildes sein. Starb er doch ein Jahr später in Rhodos auf der Rückreise aus Palästina und wurden doch seine Güter unmittelbar darauf beschlagnahmt und verteilt.[1]) In die 70er bis 80er Jahre weist auch der Stil des Gemäldes. Es muß vor Benedettos Weggang dagewesen sein, denn im Testament wird kein Auftrag dafür gegeben. Es ist auch nicht eine Arbeit Spinello Aretinos, mit dessen Art weder die Madonna und das Kind noch die beiden Heiligen nähere Verwandtschaft zeigen.

Daß der Stifter auch für den Altarschmuck seiner Kapelle nur eine hervorragende Kraft in Anspruch genommen haben wird, dürfen wir andrerseits als sicher betrachten. Und seine Wahl ist leicht zu verstehen, da wir den Anonymus in allen erhaltenen Werken ausschließlich als Madonnenmaler kennen lernen. Als solcher muß er eine Beliebtheit genossen haben, wie in späteren Zeiten ein Fra Filippo oder ein Perugino. Die weiche Schönheit der Mutter zu erfassen und in die Beziehungen zwischen ihr und dem Kinde ein Sentiment zarter Innigkeit hineinzulegen, ist ihm als ersten in der Arnostadt gelungen. Wie sich die beiden Figuren auf unserem Triptychon ineinander schmiegen, das ist in der Harmonie der Komposition im Trecento in Florenz nicht übertroffen worden. Wie drängt sich der Knabe mit fragendem Blick zum Antlitz der Madonna hin, auf deren Knie und Schoß er —, freilich in ebenso unkindlicher wie echt trecentistischer Weise, — ziemlich fest aufsteht, während die beiden Händchen fast unbewußt in ihren Schleier greifen. Wie sorglich ist die Mutter bemüht, ihn mit dem Ende ihres Mantels zu umhüllen, während sie ihn sanft mit der Linken stützt. Und diese schmale, feine Frauenhand, wie anmutig weiß sie zu fassen. Während aber die ganze Haltung Sorge für den Liebling ausdrückt, geht ihr Blick doch über ihn hinweg und ruht milde auf dem Beschauer. Das Gefühl andächtiger Hingebung muß diesen ergreifen beim Anschauen des holden Frauenantlitzes mit den feinen Linien der Brauen und der schmalen Nase, mit den weichen Lippen und den tiefen Augen, das vom gewellten Haar in lichtestem Gelbblond umrahmt wird und als dessen Abbild das dunkeläugige Kinderköpfchen mit dem weißblonden Seidengelock erscheint. Unwillkürlich falten und kreuzen sich die Hände der beiden Engelpaare, die sich zu beiden Seiten, auf Wolkenfetzen emporstrebend, in rein flächenhafter Beziehung anschließen, während zwei höher schwebende von kleinerem Maßstab mit beiden Händen die schwere Zackenkrone über dem Haupte der Madonna emporhalten und aus der Spitze des gotischen Rahmenbogens die Taube herabschwebt. Auch diese

[1]) L. Passerini, „Gli Alberti di Firenze" II, p. 186; vgl. A. Schmarsow, »Festschrift zu Ehren des K. hist. Instituts in Florenz«, S. 30.

Figuren haben einen eignen Reiz lebendiger Jugendfrische. Im Dreipaß des mittleren Giebels erhebt Christus segnend die Rechte, indem er gleichzeitig die Linke auf das offene Buch stützt, in den beiden seitlichen ist die Verkündigung dargestellt, und zwar nur durch die Büsten des Engels mit erhobener Hand links und Marias, die das Haupt neigt und beide Hände auf der Brust kreuzt, mit der auf sie zufliegenden Taube rechts. Beide Köpfe weichen etwas von den Typen der Hauptdarstellung ab. Mit der letzteren schließen sich die Flügel enger, als es bei trecentistischen Altären die Regel ist, zusammen, da die Zwischensäulchen fortgelassen und durch konsolenartige Glieder ersetzt sind. Links steht Andreas mit Buch und Stabkreuz unmittelbar auf dem goldgemusterten Bodenstreifen, rechts Laurentius auf dem Rost. Ihre Füße sind durch die in schweren Falten brechende und unten aufliegende Gewandung verdeckt, — ebenso übrigens auch die der Madonna. Während so die Stellungen ziemlich unklar bleiben, ist die Haltung der Arme wieder mit großer Aufmerksamkeit durchgearbeitet. Zwar gelingt dem Meister ihre verkürzte Wiedergabe nur unvollkommen, und die aus der Verhüllung hervorkommenden Hände sind etwas zu klein geraten, aber die Bewegung der Finger und die Artikulation des Handgelenks bei Laurentius beweisen wieder ein feineres Verständnis. Die eigentlich bedeutende Leistung liegt jedoch auch bei den Heiligen in den ebenso lebendig wie charaktervoll individualisierten Köpfen.



Abb. 1. Triptychon im Oratorium der hl. Catharina in Antella (bei Ripoli).

Der Individualität entsprechend sucht unser Künstler auch das Inkarnat in der Farbe abzustufen. Blaßrosig ist das der Mutter und des Kindes gehalten mit lieblich geröteten Wangen; einen dunkleren und gleichmäßigeren Fleischton hat er Laurentius gegeben, bräunlich, fast lederfarben sieht die verwitterte Haut des Greises aus. Die gesamte übrige Farbengebung ist volltönend, aber mit echter koloristischer Empfindung abgestimmt. Der tiefblaue Mantel Marias mit reichem Goldsaum umschließt nicht hart absetzend, sondern in sanfterem, durch das umgeschlagene dunkelgrüne Futter vermitteltem Übergange ihr golddurchwirktes lichtgelbes Kleid und das mit diesem in Chromgelb mit roten Schatten zusammenklingende Gewand des Kindes. Um diesen mildernsten Hauptakkord halten sich die Farben der Nebenfiguren das Gleichgewicht, bei den Engeln in reiner Symmetrie mit der aufsteigenden Abfolge von Rosa, Grün und Kobaltblau über Chromgelb, bei den Heiligen in freierer Responsion. Andreas trägt über dem dunkelrosa Untergewand einen smaragdgrünen Mantel mit zinnoberrotem Futter, Laurentius über dem roten Diakonengewande einen rosafarbenen, grüngefütterten. Das Zinnoberrot mit Goldmuster des Bodenstreifens bildet für beide die Kontrastnote. Dieselben gesättigten Farbentöne beherrschen auch die beiden kleinen Predellenszenen, — nicht zum Vorteil ihrer Wirkung, um so mehr, als hier das Blau ganz ausfällt und zum Teil recht harte Kombinationen von Rosa und Rot, Grün und Gelb entstehen.

Der Meister beweist in diesen einzigen erzählenden Stücken, die wir von ihm besitzen,[2]) keine bedeutendere selbständige Gestaltungsgabe. In der Marter des Laurentius sind die Hauptmotive teils traditionelle, wie das Zuschütten der Kohlen und das Anblasen der Flammen, teils nicht sehr glücklich erfunden. Die Geberde, mit der er den Schergen zu seinen Füßen bedeutet, daß ihn die Glut nicht schmerze, und seine bequem hingelehnte Lage gibt dem Vorgang einen unfreiwilligen Zug ins Komische, trotz der dicht geschlossenen Kriegerschar zur Linken. Bei der Erweckung eines toten Jünglings durch Andreas ist der erstere in drei Momenten dargestellt, umsinkend und von zwei Männern gehalten, tot am Boden liegend, mit dankend gefalteten Händen dem Apostel gegenüber in fast identischer Stellung knieend. Die Gesten der Begleiter des Andreas geben sich, wie fast alle schon hervorgehobenen Bewegungsmotive, leicht als Entlehnungen aus dem Typenvorrat des Agnolo Gaddi zu erkennen. Nicht ganz befriedigend im Verhältnis zum kleinen Kopfe und ohne tieferes naturalistisches Verständnis ist der tote Christus unter der Madonna behandelt. Im tränenlos hinstarrenden Johannes und vor allem in der stummen, fragenden Geberde der Mutter bewährt der Künstler wieder seine glücklichere Gabe für den Gefühlsausdruck.

Dem Triptychon in Antella lassen sich zunächst ohne Mühe drei kleinere Madonnentafeln in Florenz und Umgebung, zwei große Altarwerke auswärts und Bruchstücke eines dritten abermals in Florenz anschließen. Am leichtesten erkennt man den Meister wieder in einem ungefähr meterhohen, noch in seinem ursprünglichen Rahmen erhaltenen Bilde, (s. Abb. 2), das auf dem Korridor der Uffizien unter anderen anonymen Tafeln hängt (Nr. 34B).[3]) Viel trägt dazu der koloristische Eindruck bei, der uns wiederum jenes fein abgetönte Inkarnat und eine ziemlich übereinstimmende Kombination der leider recht getrübten Farben zeigt, nur ist Marias Kleid rosenrot gehalten, und die rosafarbenen Gewänder des unteren Engelpaares heben sich von blaugrauen der darüber befindlichen, diese endlich von blaßrötlichen der obersten, wieder die Krone tragenden Engel ab, denen die Mäntel fehlen. Sind im übrigen alle fast ebenso bewegt und um die Hauptgruppe angeordnet wie in Antella, so zeigt diese eine wesentlich abweichende Komposition bei teilweise übereinstimmenden Motiven. Maria hat sich mit untergeschlagenen Füßen auf ein Kissen von Goldbrokat niedergelassen, das auf dem goldgemusterten roten Boden liegt. Ihre Wendung ist die umgekehrte, die Haltung der Hände eine etwas tiefere,

[2]) Das weiter u. (Anm. 11) angeführte Altenburger Abendmahlsbild kann ich mich nicht entschliessen, als Arbeit unseres Meisters anzuerkennen. Es erschien mir in Übereinstimmung mit Schmarsow, a. a. O. S. 176 von einem noch jüngeren Meister (vom Schlage des Nic. die Lorenzo) herzurühren, wozu auch O. Sirèns Qualifikation desselben besser passen würde.

[3]) Das stark verschmutzte Wappen am Sockel könnte mit Hilfe anderer Indizien über Provenienz und Stifter vielleicht einmal auch auf die Spur des Malers führen.



Abb. 2. Altartafel in den Uffizien (Florenz).

sonst aber eine entsprechende. Das Kind steht mit einer Sicherheit, die hier doppelt befremdet, — über seine Standweise Rechenschaft zu geben, erspart sich der Meister mit Hilfe des Mantels, — auf ihrem rechten Bein, und segnet mit der Rechten. Die leichte Verkürzung des Armes ist leidlich gelungen. Beide erscheinen weniger kräftig gebildet, wenn auch das Kind in der volleren Zuwendung zum Beschauer blühende Formen des Antlitzes zeigt. Die Goldsäume des unten aufliegenden Mantels bilden ein noch reicheres Geschlängel, und auch der Schleier, in den das Kind wieder hineingreift, hat mehr Linienschwung. In der durchdachten Komposition und liebevollen Ausführung stellt sich das Uffizienbild dem Triptychon von Antella fast ebenbürtig an die Seite.

Nicht so günstig kann das Urteil über die anderen beiden unserem Anonymus zuzuschreibenden kleineren Tafeln lauten, von denen sich die eine in erneuerter Einfassung in S. Ansano bei Fiesole, die zweite, deren Rahmen — von gleicher Form wie derjenige der Uffizien — wenigstens zum Teil alt zu sein scheint, in der Akademie befindet. Vor der farblosen Reproduktion oder Photographie kann man vielleicht sogar einen Augenblick im Zweifel sein, ob wir es wirklich mit eigenhändigen Arbeiten desselben Meisters zu tun haben. Der Ausdruck der Madonna ist in beiden Fällen entschieden matter. Doch stimmt die Gruppierung von Mutter und Kind in dem Bilde aus S. Ansano teils mit dem Altärchen der Uffizien überein, teils nähert sie sich dem großen Triptychon. (s. Abb. 3.) Denn das Kind schmiegt sich hier mit zärtlichem Blick noch inniger an die Mutter an, indem es mit dem linken Ärmchen ihren Hals umschlingt, und in der Dreiviertelwendung gewinnt auch sein Gesicht einen ähnlichen Charakter. Bei der Wiedergabe der Madonna in ganzer Gestalt ist in beiden Bildern die untere Körperhälfte noch weniger unter dem Gewande klar gelegt als in Antella. Über ihrem Haupte halten auf dem von S. Ansano wieder zwei schwebende Engel mit flatternden Bändern statt der Mäntel die Krone empor, wie auf der Uffizientafel. Im Akademiebilde spannen sie statt dessen einen Vorhang von schwerem Brokat. Die übrigen Engel sind hier wie dort durch zwei ähnlich angeordnete Heiligenpaare verdrängt. In der vorderen Reihe stehen beidemal links der Täufer, rechts Antonius Abbas. Johannes weist auf das Kreuz in seiner Linken hin bei gleichartiger Wendung und Gewandanordnung, aber verschiedener Standweise. Antonius hält hier wie dort in der Rechten den Stab, in der Linken, die zugleich die Kutte etwas emporzieht, ein Buch. Während er in S. Ansano scharfes Profil zeigt, ist der Kopf im Akademiebilde nur in starker Dreiviertelwendung gegeben, was zugleich eine leichte Verschiedenheit der Gesichtsbildung zur Folge hat. Noch auffälliger aber ist die Abweichung zwischen beiden Bildern im Typus des Täufers bei übereinstimmender Ansicht von vorn. Wir lassen uns zunächst dadurch in der Überzeugung von der Richtigkeit unseres Gesamteindrucks, der uns beide Bilder als Arbeiten derselben Hand erkennen lehrt, nicht beirren, sondern wollen später eine Erklärung dafür suchen. Von den beiden weiblichen Heiligen der oberen Reihe gibt sich die rechts stehende hier wie dort als Magdalena zu erkennen. Sie hält die gleiche Salbenbüchse in etwas verschiedener Weise und außerdem in S. Ansano einen Palmzweig. Die Züge zeigen keine stärkere Abweichung und stimmen sehr gut mit dem Profiltypus der Engel in dem Triptychon und dem Uffizienaltärchen zusammen. Das gilt auch von der weiblichen Heiligen der linken Seite des Akademiebildes mit Palmzweig und Buch, die ich nicht zu benennen weiß. Auf der Tafel aus S. Ansano steht hier Katharina, die uns einen neuen weiblichen Kopftypus zeigt, fast in voller Vorderansicht da, mit beiden unter dem Mantel hervorkommenden Händen das kleine Rad und zugleich mit der Rechten den Palmzweig haltend. Die Farbengebung stimmt, wie ich nur im allgemeinen bemerken will, durchaus sowohl zu den vorher betrachteten, wie auch bei diesen beiden Arbeiten des Künstlers unter sich zusammen, indem zu den gewohnten Tönen durch die Aufnahme der männlichen Heiligen das Dunkelbraun der Kutte und des Felles und das Dunkelrosa des Mantels, den Johannes über dem letzteren trägt, hinzukommen. Beide Tafeln gewinnen außerordentlich durch die koloristischen Werte. Dem Uffizienbilde steht die der Akademie im Madonnentypus näher als die andere, wodurch der Zusammenschluß der ganzen Gruppe noch enger wird.

Das Hauptinteresse des Akademiebildes, auf dessen Abbildung ich mangels einer aus-

reichenden Aufnahme verzichten muß, liegt in der Einführung des Säugemotivs, und zwar mit dem typischen, sogar bei den besten Trecentomeistern vorkommenden Fehler, daß die Brust zu hoch sitzt und zu klein gebildet ist. Dafür hat der Künstler wieder sehr hübsch wiederzugeben verstanden, wie die Mutter sie mit geteilten Fingern preßt und gleichzeitig mit der Rechten den Säugling an sich drückt. Und von lebendiger Frische ist vollends dessen Gebaren, wie er mit der Linken, von der nur die Finger über der Brust der Mutter sichtbar werden, selbst nachhilft und unwillkürlich auch mit der Rechten zugreift. So unklar seine Stellung mit dem untergeschlagenen Füßchen bleibt, so lebendig wirkt sie, verbunden mit der momentanen Herumdrehung des Köpfchens zum Beschauer. Die Gesichtsbildung des Säuglings ist pausbäckiger, aber nicht grundverschieden von derjenigen des Kindes in S. Ansano. Sie bietet einen weiteren Beweis dafür, daß der Meister seine Typen mit einer gewissen bewußten Absicht abwandelt.

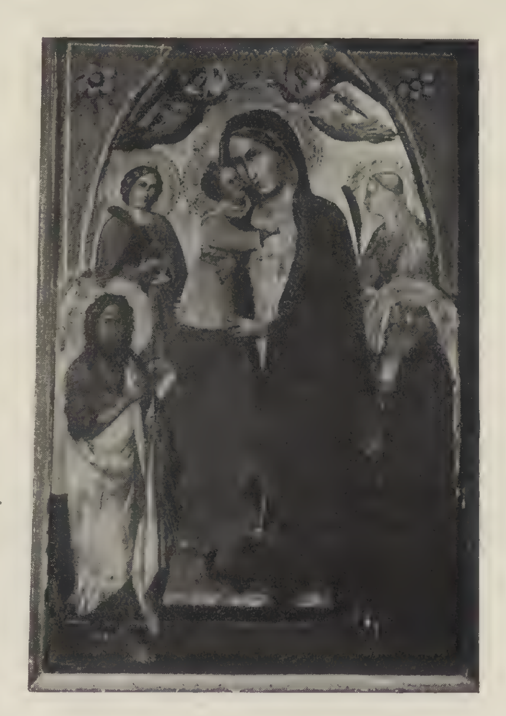


Abb. 3 Altartafel in S. Ansano (Fiesole).

Die Komposition des Akademiebildes findet sich mit der des Triptychons von Antella wie zur Bestätigung ihrer Zusammengehörigkeit vereint in einem zweiten, diesem an ausdrucksvoller Schönheit fast ebenbürtigen großen Altarwerk im Dom zu Perugia, das ich nicht abbilden und über das ich leider auch nur unvollständige Angaben machen kann.[4]) Auf der mittleren Tafel, die noch ihren alten Giebelrahmen mit niedrigem Sockel bewahrt, thront Maria, das Kind säugend, in ganz entsprechender Gruppierung wie auf dem Akademiebilde, nur spricht sich hier auch in ihrer Zuneigung eine viel innigere Empfindung aus. Über ihrem Haupte wird die Krone von zwei schwebenden (mantellosen) Engeln gehalten, und zu beiden Seiten drängen sich, ganz wie in Antella, zwei anbetende Engelpaare dicht heran, unterhalb derselben aber stehen noch zwei Heilige, und zwar Andreas rechts und —, wenn ich nicht irre, — Jakobus links. Die beiden Flügel hängen in einer erneuerten schweren Umrahmung, aber an richtiger Stelle daneben, und zeigen je zwei etwas größere Figuren von Heiligen, von denen der äußere etwas tiefer steht und den anderen ein wenig deckt. Es sind: links ein Bischof oder Kirchenvater mit Buch in Profilansicht vor dem ähnlich wie in den kleineren Altartafeln dastehenden Täufer, — rechts zwei Apostel mit Büchern, von denen der vordere durch die Schlüssel und den Kopftypus als Petrus gekennzeichnet ist. Er trägt in typischer Weise gelben Mantel über blauem Untergewande. Im übrigen kommt die volltönende Farbengebung der des Triptychons von Antella sehr nahe, sie zeigt z. B. am Jakobus die Kombination von Rosa und Grün. Die Faltengebung erscheint noch schwerer und schleppender.

Daß der Anonymus öfter Aufträge für die Darstellung der säugenden Madonna hatte, bestätigt ein schönes Fragment der Sammlung Carrand (Nr. 5) im Bargello, das nur noch die Büste der Madonna mit dem Köpfchen des Kindes in derselben Wendung wie in den beiden anderen Darstellungen umfaßt und zurzeit mit zwei anderen Bruchstücken offenbar desselben größeren Triptychons, den Köpfen eines Mönches (Antonius?) und eines blonden männlichen Heiligen mit zweigeteiltem Bart (Jakobus?) in demselben Rahmen vereinigt ist. Das Motiv wiederholt sich endlich auf dem dritten erhaltenen großen Triptychon, dem letzten Werk, das man ohne Schwanken unserem Meister oder zum mindesten seiner

[4]) Auf Grund flüchtiger Notizen und einer verunglückten photographischen Aufnahme.

Werkstatt zuschreiben wird. Es gehört heute dem Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin (Nr. 1039) und stammt aus der 1821 in die Kgl. Museen eingegangenen Sammlung Solly. Der Rahmen ist auch hier noch in seinen Hauptteilen der alte. An Qualität und wohl auch in der Entwicklung des Anonymus nimmt dieses Altarblatt fraglos die letzte Stelle ein. Bei aller sogar etwas aufdringlichen Farbenpracht herrscht darin eine gewisse Leere des Ausdrucks und es fehlt nicht an einzelnen Unklarheiten. So läge hier der Schluß, daß wir es nur mit einer Werkstattarbeit zu tun haben, vielleicht am nächsten. Allein der Umstand, daß sich in alledem zugleich ein ganz bestimmter Einfluß verrät, hält mich von diesem Schluß zurück. Es ist, um das Fazit vorweg zu nehmen, eine starke Annäherung an die Art Agnolo Gaddis und seiner Schule, was unseren Meister anscheinend verleitet hat, sich auf die glatte Bahn des Formalismus zu begeben. Und da schon die Predella des Triptychons von Antella in den vorgebeugten Gestalten der Henker eine solche Tendenz sehr deutlich verriet, — bleibt es doch ungleich wahrscheinlicher, daß auch die sich daraus ergebenden Schwächen des Berliner Bildes auf seine eigne Rechnung zu setzen sind. Überhaupt erklären sich eine Reihe von Abweichungen der Komposition, wenngleich nicht alle, aus der Aufnahme typischer Formen, die in Florenz namentlich in der Gaddischule traditionell fortleben, in den älteren Bildern des Anonymus hingegen noch fehlen. Dahin ist gleich der gotische Steinthron der Madonna zu zählen. Ihm zuliebe sind die schwebenden Engel von ihren alten Plätzen verbannt. Das oberste Paar trägt nicht mehr die Krone, sondern umgibt mit anbetend gekreuzten Händen die mit ihnen zusammen in den Giebel des Rahmens verwiesene Taube, bewahrt aber noch dieselbe Gewandung, blaue Mäntel über chromgelbem Kleide, wie auf dem älteren Triptychon. Auch die beiden musizierenden Engelgruppen, die beiderseits vor dem Throne knieen, stellen in Typen und Farbengebung mit vorherrschendem Rosa und Grün die jüngeren Brüder der größeren Engelfiguren von den Altarbildern in Antella, Perugia und in den Uffizien dar und haben am meisten von der früheren Schönheit der Köpfe bewahrt. Ihre den Thron im Halbkreis umschließende Gruppierung hingegen ist, wie das Motiv des Musizierens, der Florentiner Malerei schon seit der ersten Hälfte des Trecento geläufig, so z. B. auf Taddeo Gaddis Altarwerk in S. Felicità und dem großen des Bernardo Daddi in der Akademie. Die Madonna mit dem Kinde hat dieselbe Wendung wie in Antella, aber sie steht in der Komposition und Handlung den oben angeführten Darstellungen der säugenden Mutter näher, nur hockt das Kind unpassend genug mehr in Vorderansicht, und während sich auch sein Antlitz ganz dem Beschauer zuwendet, greift es doch mit der linken Hand weit hinüber nach der Brust der Mutter, welche seine Bewegung mit ihrer Rechten unterstützt. Wenn es wieder mit seiner Rechten den Daumen dieser Hand umklammert und zugleich den Schleier vorzieht, so ergibt sich daraus zwar eine ganz hübsch gedachte, aber für die Anschauung zu verwickelte und unklare Aktion. Seine Gesichtsbildung zeigt einen noch stärkeren Verlust der früheren Lieblichkeit als das Antlitz Marias, und eine auffällige Annäherung an den häßlichen Kindertypus, wie ihn z. B. das Altarblatt der Capella Rinuccini von 1379 hat.[5]) Die Heiligenfiguren auf den Flügeln sind ohne Überschneidung langweilig nebeneinander aufgestellt, rechts Bartholomäus mit dem Messer in der Rechten und Jakobus mit dem Pilgerstabe, links der Evangelist Johannes mit Buch und Feder und der Täufer in der Stellung und Tracht des Akademiebildes, aber mit einem Gesichtstypus, der der Tafel in S. Ansano näher steht. Wenn er und die beiden Apostel des rechten Flügels die typischen Züge dieser Heiligen tragen, wie sie den Florentiner Trecentisten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts verschiedener Richtung ziemlich gemein sind, so begegnet uns der charakteristische Greisenkopf des Johannes erst in den Werken Agnolo Gaddis und seiner Schule. Dasselbe gilt auch von den Halbfiguren des schreibenden und lesenden Kirchenvaters, die die Dreipässe über beiden Flügeln einnehmen. Diese schlaffen Gesichter sind echte Typen des jüngeren Gaddi. Gewonnen hat der Meister wenig durch die Anlehnung an ihn, es sei denn eine größere Sicherheit der Stellungen der Einzelfiguren, eine bessere Verkürzung im linken Arm des Täufers u. dgl. Die Faltengebung ist noch groß-

[5]) Vgl. die Abb. bei W. Suida, »Florentiner Maler«. Straßburg 1905, Taf. XXXII.

zügiger, aber zugleich linearer und härter geworden. Der koloristische Eindruck ist weniger harmonisch, wenngleich mannigfaltiger.

Das Berliner Bild war im früheren Katalog einem Nachfolger des Orcagna zugeschrieben. Damit sind zweifellos einzelne Seiten desselben richtig bezeichnet. Der rote goldgemusterte Bodenstreifen ist typisch für eine ganze Reihe der Nachfolge dieses Künstlers zuzuteilender Bilder.[6]) Auch der strengere Gewandstil mit den scharfen Brechungen hat in letzter Linie seinen Ursprung in Orcagnas Richtung. Er beeinflußt freilich auch in hohem Grade Agnolo Gaddis Gewandbehandlung. Sobald man die unverkennbaren Beziehungen des Berliner Altarwerks zu diesem Meister erkannt hat, könnte man daher fast im Zweifel sein, ob unser Anonymus sie unmittelbar aus der Schule des Orcagna oder erst durch Agnolos Vermittlung aufgenommen habe. Doch ist seine Farbenskala eine lebhaftere, wenngleich auch sie Elemente aus Agnolos Kunst enthält (s. u.), und erscheint es a priori richtiger, ihre Wurzel in der farbenfreudigen Richtung jener älteren Schule zu suchen. Allein nachdem wir unseren Meister in seinen übrigen Werken von ganz anderen Seiten kennen gelernt haben, — ich meine vor allem jene weiche Intimität der Empfindung, die Orcagna abgeht, — werden wir seine Entwicklung aus einem immer stärkeren Anschluß eines Nachfolgers des Orcagna an die Gaddischule noch immer nicht befriedigend erklären können, geschweige denn ihn einfach aus der letzteren ableiten dürfen.[7]) Fehlt ihm doch wieder die sichere Beherrschung des Standes der Gestalt, die gerade durch Orcagna gefördert worden ist. An welchen seiner Vorgänger ist er denn anzuschließen? Wenn wir nur auf das bisher betrachtete Bildermaterial angewiesen wären, ließe sich nur sehr schwer eine Antwort auf diese wichtigste Frage geben.

Friedenau bei Berlin. Oskar Wulff.

(Schluß folgt.)

[6]) Vgl. Suida, a. a. O. S. 25 und meine Bemerkung dazu in den »Monatsheften der k. wiss. Litt.« 1905, Juli. S. 157.

[7]) Wie es neuerdings O. Sirèn, »Lorenzo Monaco«, Straßburg 1905, S. 41 versucht hat (s. u.).

## Ein gotischer Kreuzweg.

(Mit Abbildung.)



Es war nicht zufällig, daß Christus außerhalb der Mauern Jerusalems gekreuzigt wurde; nach der Lehre des Hebräerbriefes 13, 11—12 geschah es, weil auch im alten Bunde (Lev. 16, 27) das Fleisch der Opfertiere, welche am Versöhnungstage für die Sünden des ganzen Volkes geschlachtet worden waren, außerhalb des Lagers verbrannt werden mußte. Dieser Bericht wird durch die Überlieferung in Jerusalem bestätigt, ebenso durch die Visionen der Katharina Emmerich. Nach ihren Gesichten zog Maria bald nach dem Tod ihres Sohnes mit Johannes in die Nähe von Ephesus, errichtete dort einen Kreuzweg mit 12 Steinen, ähnlich dem Schmerzensweg in Jerusalem, und beging diesen kopierten Kreuzweg oftmals allein oder mit Frauen betend; sie konnte jedoch den Golgathaweg in Jerusalem nicht vergessen, sondern wanderte noch zweimal dahin und besuchte die heiligen Stätten.[1]) Mag man über die Visionen der Katharina Emmerich denken, wie man will; ein merkwürdiger psychologischer Zug läßt sich darin nicht verkennen. Wäre es möglich gewesen, daß die Schmerzensmutter den Leidensweg ihres Sohnes hätte vergessen können? Sie wollte ihn Tag für Tag vor Augen sehen und sogar begehen. Einen ähnlichen mütterlichen Zug der Pietät gegen ihren unglücklichen Sohn finden wir in der Neuzeit bei der Exkaiserin Eugenie von Frankreich. Als ihr einziger Sohn Louis am 1. Juni 1879 von einem Haufen Zulukaffern mit 17 Stichen ermordet worden war, reiste die Mutter 1880 bis nach Afrika an die Stelle der Mordtat. Man darf sich daher nicht wundern, daß schon die Christen vom II. Jahrh. an einzelne Leidensszenen des Herrn, z. B. die Verspottung, bildlich darstellten[2]) und die Hauptstellen (Stationen) des Leidens in Jerusalem in fester Erinnerung behielten. Sicherlich wurde durch die Kreuzzüge der Gedanke

[1]) Schmöger, Leben und Leiden Jesu Christi, Regensburg 1881, S. 1117.

[2]) Wilpert, Malereien in Katakomben, Freiburg 1903, Taf. 18.

angeregt, die Leidensstellen von Jerusalem auch an anderen Orten bildlich nachzuahmen. Als der hl. Franziskus von Assisi 1220 aus Jerusalem zurückgekehrt war, scheinen die Franziskaner die ersten gewesen zu sein, welche den Kreuzweg von Jerusalem in ihren Kirchen nachbildeten. Es wird berichtet, der Bruder Philipp habe in Aquila 1456 einen Kreuzweg aufgestellt. Das beifolgende Bild, welches nach zwei gewiegten Sachkennern unbedenklich in die Jahre 1410—1420 datiert werden darf, beweist jedoch, daß schon vorher und mitunter an weniger bedeutenden Orten gemalte Kreuzwege bestanden.

2. Die drei Darstellungen, welche vor Augen liegen, gehören zu einem Cyklus von neun Bildern. Bekanntlich schwankt die Zahl der Kreuzwegdarstellungen bis in das XVIII. Jahrh. herab. Während Philippus von Aquila 15 Stationen (puncta) kennt, errichtet Adam Krafft 1490 in Nürnberg einen Kreuzweg mit sieben Reliefs, und Albrecht Dürer verzeichnet ebendaselbst in der großen Passion 12 und in der kleinen 37 Punkte. Von Riemenschneider sind in Würzburg aus dem Jahre 1521 noch 3 Stationen erhalten; in der Matthiaskirche bei Trier von 1550 befinden sich noch 10 Tafeln. Am 30. November 1732 weigerte sich die Kongregation der Ablässe, einen Kreuzweg mit 6 Stationen zu privilegieren; um diese Zeit hatte sich die Zahl 14 schon fixiert. Am 16. Februar 1839 gibt die nämliche Kongregation für diese Zahl als Grund an, es soll damit der Zusammenhang mit den Stationen in Jerusalem bestehen. Ob andere, etwa symbolische Gründe, z. B. die Rücksicht auf die 14 Nothelfer, mit in Betracht kommen, bleibt dahingestellt; jedenfalls ist bei privilegierten Kreuzwegen untersagt, willkürlich andere Leidensszenen beizufügen.

Die neun Bilder, welche gegenwärtig in Betracht kommen, sind auf Holztafeln von 70 *cm* Höhe und 38 *cm* Breite in Temperafarben ausgeführt. Die Farben tragen offenbar zur Stimmung mit dem Inhalt fast nur düstern, grauen Charakter; satte Farben sind absichtlich fast ganz gemieden. Der Hintergrund der Bilder ist eine glatte Goldschicht und deutet die Glorie an, welche auf die Erniedrigung des Herrn folgt (Phil. 2, 11). Nach diesem Beispiele ist es also auch bei neuen Kreuzwegen kein künstlerisches Verbrechen, statt des landschaftlichen Hintergrunds Goldgrund in Anwendung zu bringen. Christus trägt, solange er bekleidet erscheint, die weißliche Tunika; die Henker sind mit einfarbigen Beinkleidern, aufgeschlitztem Wams (Scheckenrock) und aufgestülptem Hute bekleidet.

Der Cyklus unserer neun Bilder beginnt mit der Gefangennahme des Herrn. Entgegen der üblichen Auffassung liegt Jesus auf dem Boden, und ein Henkersknecht kniet mit dem rechten Fuße auf demselben und bindet ihn, wie Fleischer ihr Schlachttier binden und knebeln.

Auf dem zweiten Bilde steht Christus in Tunika ohne Mantel und unterstellt sich dem Urteile des Pilatus.

Auf dem dritten Bilde erscheint Christus gekrümmt an die Geißelsäule mit den Füßen angebunden, und zwei Henker können den Augenblick nicht abwarten, bis sie von vorn und rückwärts los zu schlagen vermögen.

Als viertes Bild folgt die Verspottung Der Herr sitzt bluttriefend und mit einem roten Mantel umgeben auf einem Steine; zwei Schergen drücken, wie es auf mittelalterlichen Bildern oftmals zu sehen ist, mit langen Stäben die Dornenkrone auf das Haupt, und ein dritter Scherge kniet vor dem leidenden Heilande und spottet seiner.

Als fünftes und sechstes Bild folgt die Kreuztragung und die Darstellung der Annagelung. Während ein Henker ein Nagelloch bohrt, beeilt sich ein anderer, mit einer Hacke vorzuschlagen. Christus sitzt halbaufrecht auf dem Kreuze.

Auf der siebenten Tafel ist zu sehen, wie Joseph von Arimathäa den Leichnam Jesu behutsam vom Kreuze herabhebt und ihn der betrübten Mutter überläßt.

Auf dem achten Bilde ist es Maria Magdalena, welche mit Unterstützung des Johannes den Leichnam in das längliche Grab senkt. Die Mutter Jesu steht im Hintergrund.

Auf dem letzten Bilde erscheint Christus mit rotem Mantel und der Kreuzesfahne in der linken Hand als Auferstandener.

Daß der Cyklus ursprünglich nicht mehr als 9 Szenen umfaßte, ersieht man aus dem Inhalte der Bilder vom Ölberg bis zur Auferstehung — sowie aus der Zahl der Nebenbilder, welche als Bekrönung dienen.

3. Bemerkenswert sind die Kopfbilder. Man erblickt auf den meisten eine Kirche, einen Papst mit Stabkreuz und eine dritte männliche oder weibliche Figur. Es sind die sieben

Stationskirchen zu Rom. Um jedoch die Zahl 9 zu erreichen, ist auf der ersten Tafel der Abschied Christi von Maria und auf der neunten die Erscheinung Mariens vor einer Heiligen (Agnes?) beigefügt. Diese Kirchen sind der Reihe nach S. Giovanni in Laterano, S. Pietro in Vaticano, S. Paolo fuori le mura, S. Croce in Gerusaleme (Helena), S. Lorenzo fuori le mura, Maria maggiore und S. Sebastiano. Diese sieben Kirchen galten als die Hauptkirchen Roms, weil die Päpste in denselben nach gewisser Reihenfolge den Gottesdienst hielten, und wurden mehrfach mit Ablässen privilegiert; noch Pius IX. verlieh am 26. Januar 1866 allen Gläubigen einen vollkommenen Ablaß, welche nach reumütiger Beichte und Kommunion jene sieben Kirchen besuchten.[3]) Wie die Stationen von Jerusalem außerhalb dieser Stadt nachgebildet wurden, so fanden auch diese Hauptkirchen außerhalb Roms ihre Nachbildung, z. B. bestellten um 1500 die Nonnen des Katharinenklosters zu Augsburg bei Holbein dem Ältern und Burgkmair für ihren Kreuzweg Bilder jener Kirchen, weil sie die Ablaßprivilegien der Kirchen erhalten hatten.[4]) Diese 7 Kichenbilder mußten also in- und außerhalb Roms den Kreuzweg von Jerusalem ersetzen.



Stationsbild im Georgianum zu München 1410—1420.

4. Wie gelangten die erwähnten, für die Geschichte des Kreuzwegs bedeutsamen Bilder in den Besitz des Georgianums (Priesterseminars) in München? Am 13. Juni 1889 kamen zwei Damen zu mir und teilten mit, ihr Vater Namens Joh. B. Schwarz, ehemaliger Steinmetz in Kaufbeuren, gest. 10. März 1885, habe jahrzehntelang in der ganzen Gegend von Kaufbeuren kirchliche Altertümer gesammelt, welche jetzt von Händlern zu kaufen gesucht würden. Ich reiste am 30. Juni dorthin und erwarb um billiges Geld zwei Eisenbahnwagen voll gotischer Figuren und Gemälde, darunter auch jene neun Tafeln. Ich ließ nun neue Rahmen fertigen, da man an den Fälzen erkannte, daß je drei Tafeln zusammengehörten. Weiter hörte ich über den Ursprung der Bilder, dieselben seien in dem benachbarten Oberbeuren von einem Bauer zu einem Hennenstall verwendet gewesen.

München. **Andreas Schmid.**

[3]) Näh. De Waal, 7 Hauptkirchen Roms, Freiburg 1870.

[4]) Dr. Weis, Jubeljahr 1500, München 1901, S. 28 ff. Die Bilder sind noch in der K. Galerie zu Augsburg.

# Eine Monstranz Kölner Herkunft in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim.

(Mit Abbildung.)



Als ich vor etwa zwei Jahren die in der Bibliothek des Josephinischen Gymnasiums zu Hildesheim befindliche »Historia Collegii Hildesheimensis« behufs Nachforschungen über die Baugeschichte der St. Antoniuskapelle, der ehemaligen Jesuitenkirche, durchging, stieß ich ad annum 1652 auf eine für die Geschichte der Kölner Goldschmiedekunst nicht uninteressante Notiz. Templo, so hieß es dort, accessit hierotheca (Monstranz) nova octo librarum, adumbrata a nostro fratre Theodoro Syllingh, elaborata a M. Leeker Coloniae. Für die Monstranz werden schon ad 1650 Geschenke erwähnt, andere sind zu dem eben erwähnten Jahre verzeichnet.



Über Bruder Theodor Silling habe ich ausführlicher im Band 69 der »Stimmen aus Maria-Laach« S. 526 gesprochen. Er war der erste Goldschmied im Kölner Jesuitenkolleg; mit ihm beginnt in demselben eine rege Goldschmiedetätigkeit, die nicht nur das ganze XVII. Jahrh. hindurch anhalten, sondern bis fast zur Mitte des folgenden fortdauern und manches prächtige und kunstreiche Stück zur Ehre Gottes hervorbringen sollte. Sie nahm zwischen 1632 und 1635 ihren Anfang; nur einmal erlitt sie eine Unterbrechung, als Bruder Petrus Roprecht, ein Kölner, 1663 infolge einer Quecksilbervergiftung, die er sich beim Vergolden zugezogen hatte, schwer erkrankt war und seinem Berufe nicht ferner obliegen konnte, sein Gehülfe, Bruder Johannes Paulin, aber 1664 das Zeitliche gesegnet hatte. Indessen dauerte es nur bis 1668, daß sich in der Person des Bruders Georg Post, ebenfalls eines Kölners, ein Ersatz gefunden hatte und die Arbeiten wieder aufgenommen werden konnten. Ihren Platz hatte die Werkstätte bis zum vorletzten Dezennium des XVII. Jahrh. in einem Anbau, der als Fortsetzung des Nordflügels des Kollegs von dem jetzigen mittleren Querbau sich bis nahe bis zur Marzellenstraße hin erstreckte. Sie befand sich also an der Stelle desjenigen Teiles des heutigen Nordflügels, welcher jenen Mittelbau mit dem die Straße entlang laufenden Vorderbau verbindet.

Bruder Silling war ein tüchtiger Goldschmied und ein wirklicher Künstler. Die Arbeiten, die sich von ihm erhalten haben, die Büsten der hll. Franziskus Xaverius und Adrian in St. Mariä Himmelfahrt zu Köln, die Büste des hl. Aloysius in St. Peter daselbst und der Schrein, welcher das Kleid des hl. Ignatius birgt, in St. Mariä Himmelfahrt, lassen keinen Zweifel daran. Vierzehn Jahre lang, d. i. bis 1649, war er zu Köln in seinem Beruf tätig; von da an erscheint er — er war damals 72 Jahre alt — in den Katalogen als emeritus. Indessen muß Bruder Silling auch noch in dieser Zeit nicht ganz auf die Ausübung seiner Kunst verzichtet haben. Denn aus dieser Ruhezeit stammt der Entwurf zur Monstranz, welche die Historia des Kollegs zu Hildesheim ad annum 1652 verzeichnet. Bruder Silling starb am 6. März 1657.

Ausgeführt wurde die Monstranz, wie wir durch die oben mitgeteilte Notiz der Geschichte des Hildesheimer Kolleg vernahmen, durch den Kölner Goldschmied Leeker. Wer Leeker war, weiß ich nicht. Merlo kennt diesen Goldschmied nicht, ich selbst aber war nicht in der Lage, im Kölner Stadtarchiv Forschungen über ihn anzustellen. Ich muß es Kölner Lokalforschern überlassen, über seine Person näheres zu erforschen und mich begnügen, seinen

Namen mitzuteilen und auf die noch vorhandene Schöpfung des Meisters aufmerksam zu machen. Denn die Monstranz ist noch vorhanden. Sie trägt die Marke des Meisters *HL* und das Kölner Beschauzeichen, die drei gekrönten Häupter und darunter die Flammen, von welch letzteren jedoch nur die oberen vorhanden sind, da das Zeichen nicht vollständig ausgeprägt ist. Die Photographie (siehe Abb.) verdanke ich durch die freundliche Vermittelung des Herrn Prof. Jägers zu Hildesheim Herrn Pfarrer Knaup zu Holzminden.

Die Monstranz ist 0,73 m hoch und eine gefällige Erscheinung von guten Verhältnissen und trefflichem Aufbau. Sie steht auf der Grenzscheide zweier Kunstepochen. In ihrer Komposition schließt sie sich, wie manche andere aus jener Zeit, noch ganz der aus dem späteren Mittelalter überkommenen traditionellen Weise an. Von hier der sechsblättrige Fuß, der Trichter, welcher den Schaft abschließt und zum Zylinder überleitet, der oben und unten von lilienförmigen Zacken umgebene Zylinder, die helmartige Bekrönung desselben und die mit Statuetten gefüllten und von Statuetten überragten weit ausladenden Seitenstücke. In der Formsprache dagegen zeigt sich kaum mehr eine Erinnerung an die Gotik. An Stelle gotischer Säulchen sind teils korinthische Säulchen und Pilaster, teils kandelaberartige Bildungen getreten, die gotische Profilierung ist klassischer gewichen, die Fialen sind zu einer Art von Zepter oder Kandelaber geworden, der aus zwei geraden Schaftstücken und mittlerem Knauf bestehende gotische Schaft hat sich in eine willkürliche Anzahl von Ringen, Einziehungen und Knäufen aufgelöst, die Baldachine, welche die Seitenstücke abzuschließen pflegten, sind in geflügelte Engelbüsten umgewandelt, die in das der deutschen Renaissance der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. so beliebte Schnörkelwerk auslaufen usw. Eigenartig und originell ist bei der Monstranz, daß der Sechspaß des Fußes von einem in gleicher Richtung mit den Seitenstücken des Zylinders verlaufenden rechteckigen Querstück durchschnitten wird, welches zu beiden Seiten ein gutes Stück über den Sechspaß herausragt. Die Statuetten, mit denen sie geschmückt ist, sind die hll. Ignatius und Franziskus Xaverius unter den Bogen der Seitenstücke, die hll. Petrus und Paulus über den letzteren und die Immakulata unter der Laube der Bekrönung.

Luxemburg. Jos. Braun S. J.

---

## Die Mitra des Jakob von Vitry und ihre Herkunft.



Das zehnte Heft des letzten Jahrgangs dieser Zeitschrift brachte Sp. 289—304 einen Aufsatz von Jos. Braun S. J. über einige Paramente des XIII. Jahrh. — zwei Mitren und einen Manipel —, die aus dem Augustinerkloster zu Oignies bei Dinant herstammen und sich jetzt im Schatz der Schwestern U. L. Frau in Namur befinden. Die beiden hier besprochenen Mitren sind recht bemerkenswerte Stücke: die erste ist ein Unikum wegen der Besätze aus bemaltem Pergament, die zweite ist interessant wegen ihrer Zugehörigkeit zu anderen bekannten Mitren, die alle eine Darstellung des Martyriums des hl. Thomas von Canterbury tragen. Beide Mitren sollen herrühren von dem Kardinalbischof von Frascati (Tuskulum), Jakob von Vitry, der im ersten Jahrzehnt des XIII. Jahrh. in das Augustinerkloster zu Oignies eingetreten war, hier infolge des Einflusses einer frommen, aus Nivelles stammenden Frau mit Namen Maria sich dem Berufe eines Bußpredigers widmete und nach Resignation auf den Bischofsstuhl von Akkon in Palästina sich wieder in die Einsamkeit des geliebten Klosters zurückzog. Von Gregor IX. zum Kardinalbischof von Frascati erhoben, starb er zu Rom im Jahre 1240[1]), wurde aber auf seinen Wunsch im Kloster zu Oignies begraben.

Die Zugehörigkeit der beiden Mitren zu Jakob von Vitry wird von Braun sehr wahrscheinlich gemacht, wenn er auch „ausdrückliche geschichtliche Zeugnisse, welche die Mitra als von Jakob von Vitry herstammend bezeugen", vermißt. Der ersten Mitra schreibt er eine nordfranzösische, der zweiten eine sizili-

[1]) Nicht erst im Jahre 1241, wie Braun (Sp. 292) angibt, denn in einem Briefe Gregors IX. vom Jahre 1240 (Caes. Baronii Annales ecclesiastici, herausgegeben von Theiner XXI., 1870, p. 227, ad a. 1240) nennt ihn der Papst bereits ‚bonae memoriae Tusculanum episcopum'; Todestag ist der 30. April (vgl. Thomas von Chantimpré, »Vita sanctae Lutgardis Acta Sanctorum Junii« tom. III., p. 257).

anische Provenienz zu, bemerkt aber bei dieser letzteren, die Verbindung mit Jakob von Vitry sei für die Feststellung ihrer Herkunft ohne Belang. Da eine äußere Bezeugung mittelalterlicher Kunsterzeugnisse, namentlich von Stickereien, sehr selten ist, so werden darauf bezügliche Notizen sehr willkommen sein, zumal wenn sie geeignet sind, auf die Herkunft einiges Licht zu werfen.

Daß die beiden Mitren und auch andere dem Kloster zu Oignies entstammende Kunstgegenstände auf Jakob von Vitry zurückgehen, ist aus dem Grunde sehr wahrscheinlich, weil den oben angedeuteten mannigfaltigen Beziehungen Jakobs zu diesem Kloster in der Tat reiche Schenkungen entsprochen haben. In einer mit dem Siegel des Bischofs Robert von Lüttich versehenen Urkunde des Priors Siger von Oignies vom Jahre 1243[2]) heißt es von Jakob von Vitry, der dem Kloster eine Geldsumme zum Ankauf von Weinbergen vermacht hatte, folgendermaßen: Postmodum perveniens ad statum fortunae dignioris, pannis sericis, sanctorum reliquiis[3]), et aliis ecclesiae ornamentis, librorumque voluminibus innumeris, et sedis apostolicae privilegiis non paucis eandem ecclesiam munire studuisset, et ad comparandas possessiones, quibus ejusdem ecclesiae paupertatem sublevaret, multam pecuniam saepius transmisisset, . . . . ad comparandas vineas vel possessiones ad hoc specialiter deputandas, pecuniam nobis legavit, . . . .

Da der Ausdruck ‚perveniens ad statum fortunae dignioris' sich unzweifelhaft auf die Erhebung zum Bischof von Akkon bezieht, so können wir bereits hieraus entnehmen, daß Jakob schon von Palästina aus, also vor seiner Rückkehr nach Oignies, das Kloster reichlich bedacht hat. In der Tat wird uns auch an einer anderen Stelle von reichen Geschenken des Bischofs von Akkon an das Kloster berichtet, und unter diesen Geschenken wird auch, was für unseren Zweck sehr wichtig ist, ausdrücklich die Übersendung einer ganzen Bischofskleidung berichtet. In dem Supplementum, das der bekannte Thomas von Chantimpré zu Jakobs Vita Mariae Oigniacensis geschrieben hat, wird uns folgende Begebenheit erzählt[4]). Dem Prior des Klosters zu Oignies waren infolge einer Unachtsamkeit einige in der Kirche aufbewahrte Paramente verbrannt. Da er hierüber in Trauer geriet, verhieß ihm Maria von Oignies, die wir als Jakobs geistliche Mutter bereits erwähnten, er werde alles Verlorengegangene in zehn Jahren wiederhaben, und zwar alles weit schöner als bisher. Dann heißt es weiter: . . postea . ., quoniam venerabilis Jacobus in transmarinis partibus Acconensis Episcopus est electus, transmisit dicto Priori omnem infulam Episcopalem[5]), cum aliis multis vestibus bissinis, et universa altaris vasa, cum diversis utensilibus ministrorum eius ex auro et argento omnia fabricata. Portitor autem horum omnium tanta velocitate mare transivit, infra dies videlicet quindecim, ut multis hoc incredibile videretur. Et hoc non mirum non sine divino miraculo, utique annorum decem tempus urgebat, quo haec Ancilla Christi complenda praedixerat.

Da die genaue Einhaltung der von Maria vorhergesagten Frist und der überraschend schnelle Transport der kostbaren Geschenke für den Verfasser des Supplementums das Wichtigste an seiner Nachricht waren, so kann man ihrem sonstigen Inhalt wohl Glauben schenken. Es steht also fest, daß Jakob von Vitry als Bischof von Akkon dem

---

[2]) Abgedruckt bei E. Martène, »Veterum scriptorum et monumentorum . . . . amplissima collectio«, tom. I., Paris 1724, Sp. 1278/1279.

[3]) Orientalische Seidenstoffe aus der Beute der vom Kreuzheere eroberten Stadt Damiette hat Jakob von Vitry i. J. 1220 an seine Freunde in Belgien (Johannes von Nivelles u. a.) gesandt („Jacobi de Vitriaco Epistola VI") in »Zeitschrift für Kirchengeschichte« XVI. [1896], p. 83. — Ein bemerkenswertes Analogon zu der Übersendung von Reliquien durch den Bischof von Akkon an das Kloster zu Oignies findet sich in der Sendung von Reliquien des hl. Johannes Baptist durch einen Inhaber desselben Bischofstuhles an die Oignies benachbarte Abtei Florennes zwischen den Jahren 1153 u. 1155 (D. Ursmer Berlière, Frédéricq de Laroche évêque d'Acre et archevêque de Tyr — Envoi de reliques à l'abbaye de Florennes, Revue Bénédictine XXIII [1906], p. 501 sq.).

[4]) »Acta Sanctorum Junii« tom. IV., p. 671.

[5]) infula bedeutet allgemein ‚vestis sacerdotalis' (Du Cange, Glossarium, tome IV, Sp. 358/359). Daß zu einer Bischofskleidung eine Mitra gehört, versteht sich von selbst; wir haben darüber aber auch eine Äußerung von Jakob selbst, der bei einer Aufzählung der bischöflichen Gewandstücke in seiner Historia occidentalis vom Bischofe sagt: Habeat in capite mitram, id est, utriusque testamenti scientiam. Ut facies Moysi sit cornuta. Cornibus enim duorum testamentorum debet inimicos ecclesiae ventilare (Jacobi de Vitriaco, Historia orientalis et occidentalis, edidit Franciscus Moschus Duaci 1597, p. 377/378).

Kloster zu Oignies reiche Geschenke aus Palästina zugesandt hat, unter denen sich neben kostbarem Kirchengerät eine bischöfliche Mitra befand. Am 4. November 1216 landete Jakob in Akkon[6]); der 23. Juni 1223 ist der letzte Termin für das Ende der zehnjährigen Frist, da Maria am 23. Juni 1213 gestorben war. Wahrscheinlich aber ist die Sendung schon in das Jahr 1217 zu setzen, denn vom Jahre 1218 ab weilte Jakob beim Kreuzheere vor Damiette in Ägypten. Da Jakob von Vitry aber gerade vom Okzident nach Palästina gekommen war, so waren die übersandten Geschenke auch sicherlich orientalische Erzeugnisse, die im Kloster zu Oignies eine lebhafte Vorstellung von dem Reichtum des akkonensischen Bischofssitzes hervorrufen mußten[7]).

Die erste von Braun besprochene Mitra, die er Nordfrankreich zuweist, bietet keine Anhaltspunkte für unser Resultat. Dagegen trifft es zusammen mit den Ausführungen Brauns über die zweite Mitra. Die auf derselben angebrachten goldgestickten Möndchen sind ein orientalisches, von den Sarazenen stammendes Motiv. Da aber auf anderen Paramenten neben denselben Möndchen Ornamente vorkommen, die eine abendländische Herkunft nahelegen, und auf der Mitra selbst ein Rankenwerk zu sehen ist, das abendländischen Charakter zeigt, so will Braun eine direkte orientalische Provenienz nicht annehmen. Er denkt an Sizilien als Ort der Herstellung, weil dort sarazenische mit abendländischer Kultur zuzammentraf. Diese auf abendländische Herkunft hinweisenden Momente sind aber nicht so ausschlaggebend, daß nicht die beigebrachten äußeren Zeugnisse im Verein mit dem festgestellten orientalischen Motiv die orientalische Herkunft der Mitra sichern könnten. Die Mitra, die wahrscheinlich in Akkon selbst hergestellt worden ist, bildet einen neuen Beweis für die durch die Kreuzzüge hervorgerufene Berührung von orientalischer und okzidentalischer Kultur. — Vielleicht veranlaßt diese Feststellung eine Untersuchung der anderen aus dem Kloster Oignies stammenden Stücke auf etwaigen orientalischen Ursprung.

Kierdorf, Kr. Euskirchen. Joseph Greven.

[6]) „Jacobi de Vitriaco Epistola II" in »Zeitschrift für Kirchengeschichte« XIV. [1894], p. 109: Sexta autem feria post festum Omnium Sanctorum ad portum civitatis Acconensis applicuimus.

[7]) cf. »Supplementum« l. c. p. 675: Stupebat enim mundus incognitum monstrum; Episcopum scilicet frequentissimae civitatis in partibus transmarinis, sponte sua reliquisse dominium, ex Orientalibus copiis pauperem factum, et in humili loco de Oignies . . . requiem elegisse. Über die Stellung des Jacob von Vitry zum Orient und seiner Kultur, vgl. Hans Prutz »Kulturgeschichte der Kreuzzüge« (Berlin 1883), S. 494.

---

# Bücherschau.

Geschichte der Päpste im Zeitalter der Renaissance und der Glaubensspaltung von Dr. Ludwig Pastor. IV. Band 609 und 799 S.

Durch den Wechsel von Tag und Nacht erstreckt sich das Leben der Menschheit fort, und dem Licht und Dunkel ihrer Taten und Ereignisse, dem Guten und Bösen derselben entsprechen sicher die Gefühle der Freude oder des Schmerzes, unter welchen wir ihre Schilderungen lesen in den Geschichtswerken unserer Gelehrten. Legen diese aber einen Wert darauf, neben dem drückenden Ernst auch das freudig Erhebende im Menschenwirken zur Anschauung zu bringen, so kann aus ihrer Weltgeschichte nicht wegbleiben, was die Würdigung des Kunstschaffens erzielt. — Der verdienstvolle Verfasser der Papstgeschichte neuerer Zeitperioden hat darum sehr Recht, nach der Besprechung des Tuns eines jeden dieser Kirchenfürsten, das die Förderung der religiösen Interessen bezweckte, auch einen anständigen Raum zu gewähren für das Stück Kunstgeschichte, vom Verlaufe ihrer Regierung. Was sie in der Kunstübung im engeren Gebiete Roms leisteten, hat allgemeinere Bedeutung schon wegen des Einflusses, der etwa zum Schlusse des XV. Jahrh., in weite Kreise der christlichen Welt hinausdrängte, und der wie wir es um uns her sehen, noch gar nicht erstorben ist. Freilich nicht Rom, sondern Florenz „flos Etrusiae" wie es heißt am Grabstein Fiesoles, war der neuen Kunstrichtung rechte Heimat; um die edelsten Früchte zu bringen, gewährte ihr die Papststadt das gesegnetste Erdreich. „Lingua toscana in bocca romana" — diese Bezeichnung paßt bestens auf die Kunst, die unter Julius II. in Rom ihre Höhe erstieg, unter Leo X. und weiter noch als Nachblüte geschätzt werden muß. Die Meister und Werke dieser Kunst der Spätzeit hat nun der Historiker Hofrat Pastor mit sorgsamer Berücksichtigung der schon irgend wie veröffentlichten Berichte und Besprechungen unter schätzbarer Beigabe eigener archivalischer Funde und so eingehend behandelt, daß man recht deutlich abnehmen mag die Liebe und das Verständnis, mit welcher er dem Fache der Kunstgeschichte von lange her zugetan ist. Das Werk seiner Kirchengeschichte, als solches eine der interessantesten Neupublikationen unserer Zeit, hat auch für die Kunstwissenschaft unleugbare Bedeutung.

Graz. Johann Graus.

Ermländische Goldschmiede. Von Jos. Kolberg, Professor der Theologie. Braunsberg 1907. Verlag Skowronski.

Im Jahrgang VII S. 140 dieser Zeitschrift ist im Anschluß an eine Besprechung der kirchlichen Gefäße und Geräte auf der Goldschmiedeausstellung des Jahres 1894 zu Königsberg auf den reichen Besitz an altem Kultgerät hingewiesen worden, dessen sich das Ermland, insbesondere der Dom zu Frauenburg und die größeren Kirchen des Landes zu Braunsberg, Guttstadt, Allenstein, Rössel, Heilsberg und Wormditt erfreuen. Leider konnten zu jener Zeit über die Herkunft dieser teilweise hochstehenden Arbeiten nur dürftige Angaben gemacht werden, da sowohl Forschungen in den ermländischen Archiven als eine Bestandsaufnahme der vorhandenen Gegenstände noch ausstanden. Diese Lücken sind durch die obenbezeichnete sorgfältige und fleißige Arbeit nunmehr ausgefüllt worden. Der Verfasser hat, zumeist aus archivalischen Quellen, ein reiches Material über die Entwicklung der Edelschmiedekunst im Ermland beigebracht, eine stattliche Reihe von Meisternamen ermittelt und ein vollständiges Verzeichnis der in den Kirchen des Bistums vorhandenen heiligen Gefäße und Geräte aus Edelmetall geliefert. Aus seinen Forschungen geht hervor, daß der Anteil der einheimischen, speziell ermländischen Goldschmiede an der Herstellung des Kirchensilbers insbesondere im XVI. und XVII. Jahrh. beträchtlicher gewesen ist, als man nach dem vielfachen Vorkommen von Danziger, Königsberger und Elbinger Arbeiten in den dortigen Kirchenbeständen früher anzunehmen geneigt war. Freilich hat die ermländische Edelschmiedekunst fast nur Bedeutung für das Bistum, da ihre Werke außerhalb dessen Bereiches kaum angetroffen werden; nur von der Braunsberger Arbeit wissen wir, daß sie auch nach außerhalb, z. B. nach Danzig vertrieben wurde. Da die Aufträge für die Goldschmiede unter diesen Umständen nicht allzu reichlich waren, so trieben sie ihr Handwerk vielfach als Nebenerwerb neben anderen gangbaren Gewerben, wie der Hökerei, Krämerei, Schank- und Landwirtschaft. Von Braunsberger Goldschmieden hat der Verfasser 100 Namen ermittelt, von denen jedoch nur etwa 80 Pzt. selbständige Meister, die übrigen Lehrlinge und Gesellen sind. Die Blütezeit des Braunsberger Goldschmiedehandwerks scheint das XVI. Jahrh. gewesen zu sein.

In der Mehrzahl sind die Meister Einheimische; es kommen jedoch auch Namen vor, welche nach Danzig und Königsberg weisen und die Verbindung mit den dortigen großen Goldschmiedegewerken herstellen. In dem reichen Schatz des Frauenburger Domes sind die Arbeiten auswärtiger Goldschmiede bei weitem die bedeutendsten, insbesondere sind zu nennen der Drahtemailkelch des Bischofs Cromer und die prachtvollen Rokokoarbeiten des Danziger Meisters Johann Gottfried Schlaubitz für Bischof Grabowski um die Mitte des XVIII. Jahrh. Von nicht mehr vorhandenen Arbeiten lieferte der bekannte in Danzig ansässige Nürnberger Goldschmied und Händler Hans Kratzer für den Bischof Kardinal Andreas Bathori ein silbervergoldetes Waschbecken nebst Kanne; der berühmte Danziger Goldschmied Peter von der Rennen, der Meister der prunkvollen silbernen Sarkophage des hl. Adalbert im Dom zu Gnesen und des hl. Stanislaus im Dom zu Krakau, fertigte 1644 einen Thronsessel für den ermländischen Bischof Wenzeslaus Leszyński. — Zu bedauern ist, daß die hohen Kosten der Wiedergabe es dem Verfasser nicht erlaubten, sämtliche Stadt- und Meisterzeichen abzubilden; eine Anzahl der hauptsächlichen sind auf einer Lichtdrucktafel zusammengestellt. Dieser Mangel beeinträchtigt etwas die Übersichtlichkeit des Buches und seine Benutzbarkeit zu Nachschlagezwecken und zur Feststellung anderer Arbeiten.

Von Einzelheiten, die mir aufgestoßen sind, erwähne ich:

Zu S. 83. Über den Kelch in der Kirche zu Hermsdorf, Kr. Pr.-Holland, dessen Inschrift den Braunsberger Goldschmied Elias Steffen als Verfertiger 1587 nennt, vgl. Bötticher III, S. 27.

S. 84. Braunsberg Nr. 41. 1579 Joachim German, möglicherweise identisch mit dem gleichnamigen Königsberger Goldschmied gen. 1582 bis 1607.

S 106. Nr. 91. Johann Zacharias Kryzewicz aus Goldingen in Kurland 1763. Derselbe hatte, wie ein im Thorner Stadtarchiv aufbewahrter Dienstbrief beweist, vorher versucht, in das Thorner Goldschmiedegewerk zu gelangen.

S. 131. Der dort in der Fußnote zu 1735 genannte Danziger Goldschmied Szubert ist Christian Schubert II, Mr. 1689.

S. 126. Der Kelch des Domherrn Fantoni im Frauenburger Dom Nr. 9 gehört wahrscheinlich, wie das Meisterzeichen ausweist, nach Thorn (Johann Christian Bierpfaff), ebenso wie der S. 208, Pfarrkirche zu Wormditt Nr. 13 aufgeführte Kelch (Albrecht Weimer).

S. 187. Monstranz, Rössel, Gymnasialkirche, Danziger Arbeit, Meisterzeichen C R, zu deuten (J.) C. Roggatz, nicht Carl Leopold Raths.

S. 167. Kelch, Pfarrk. Kalkstein, Nr. 3 gehört nach Danzig, C. L. Raths, nicht Elbing.

S. 173. Kelch, Pfarrk. Nußtal, Nr. 2. Der Name des Danziger Meisters ist Andreas Mackensen II, nicht Markensen.

S. 192. Pazificale, Schönbrück, N. 4. Beumers, Düsseldorf, nicht Münster.

Druckfehler: S. 167. Gr. Lemckendorff, Kelch, Nr. 3 l. Jahreszahl 1682 st. 1882.

S. 131. Unter Nr. 67 Verweisung auf den Hirtenstab l. Nr. 75 st. 87.

Verz. S. VIII unter „Sponholtz“ l. S. 65 st. 165.

Die verschiedenen, den beiden Elbinger Meistern des Namens Pröll zugewiesenen Arbeiten bedürfen eingehenderer Unterscheidungen, welche aber mangels Abbildung der Meisterzeichen nicht verfolgt werden können. Die angegebene Elbinger Goldschmiedefamilie weist am Ende des XVIII. und im XIX. Jahrh. eine größere Anzahl von Mitgliedern auf.

Das eine willkommene Bereicherung unserer Kenntnisse der altpreußischen Edelschmiedekunst bietende, gediegene Werk sei der Beachtung angelegentlichst empfohlen.

Berlin-Halensee. E. v. Czihak.





Kupfervergoldetes Ciborium des XIV. Jahrh.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Kupfervergoldetes Ciborium des XIV. Jahrh.

(Mit Abbildung Tafel VIII, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abbildung 12).

Einem Tausche mit einem westfälischen Kunstfreunde verdanke ich dieses merkwürdige Ciborium, das, 38 *cm* hoch, in der Kuppa 13 *cm*, im reichgezackten Fuß 17 *cm* Durchmesser hat. Ganz in Kupfer ausgeführt und selbst in seiner glänzenden äußeren, wie inneren Feuervergoldung tadellos erhalten, hat es als Schmuck nur das kleine auf schraffiertem Grund ausgesparte Rundkreuz des Fußes, sechs ornamentierte Niello pasten um den kleinen flachen Nodus, dem unten und oben ebenso viele Weinlaubblättchen aufgelötet sind, sowie ein getriebenes, von einem Amethystkügelein überragtes Knäufchen als Bekrönung. — Trotz, vielleicht wegen dieses ungemein einfachen Dekors macht dieses Gefäß, das sich durch schlanke, fein abgewogene Verhältnisse auszeichnet, einen höchst anmutigen, vornehmen Eindruck. — Die weit ausladende Kuppa, die sich aus zwei identischen flachen Halbkugeln zusammensetzt, unter vollständigem Verzicht auf allen Schmuck, bloß mit dem sie scheidenden starken Profil, auf so hohen dünnen Ständer zu stellen, mag als ein kühner Wurf erscheinen; daß er so ausnehmlich gelang, ist besonders dem schlanken runden Schaft mit dem fein gegliederten zierlichen Nodus und dem durch schmalen sechsseitigen Ring eingeleiteten flachen, aber breiten Fuß zu danken, so daß ästhetische und praktische Anordnungen hier in vollendeter Harmonie das Ganze beherrschen. — Zweckmäßig ist der breite Fuß, der die Standfestigkeit gewährleistet, zweckmäßig der kleine, die Handlichkeit bewirkende Knauf, zweckmäßig die breite flache Kuppa, die aus dem erst mit dem XIV. Jahrh., als der Wiedereinführungsperiode der häufigeren Laienkommunion, größere Dimensionen annehmenden Ciborium die Austeilung erleichtert. — Hier vereinigen sich also Eigenschaften, die von modernen Kritikern den liturgischen Gefäßen des Mittelalters so gerne abgesprochen werden. An Einfachheit, Formenschönheit, Zweckdienlichkeit läßt dieses Ciborium nichts, aber auch gar nichts zu wünschen übrig, und daß es den Gesetzen der Metalltechnik, wie sie im Treiben, Gravieren, Verzieren, Montieren zum Ausdruck kommen, in bester Weise entspricht, wird jeder Kenner zugeben müssen, wenn er auch zur Erreichung dieser Ziele, im Zuge der Zeit, an den modernen Erfindungsgeist mehr oder weniger stürmisch appelliert haben mag. — Wie jämmerlich nehmen sich diesem Mustergefäß gegenüber die über die Klempnerleistungen nicht wesentlich hinausreichenden Ciborien, Kelche, Rauchfässer, Leuchter usw. aus, die neuerdings in den kirchlichen Gebrauch eingeführt werden sollen, unter allerlei falschen Vorspiegelungen, die bei ihren Opfern eine reichliche Dosis von Unkenntnis und Geschmacklosigkeit voraussetzen. — Unerschöpflich war namentlich das Mittelalter an Formen für seine sämtlichen Gebrauchs- und Ausstattungsgegenstände, die besonders für die kirchlichen Bedürfnisse mit vollem Recht zu typischen, ihren Bestimmungen und Gebrauchsverhältnissen durchaus angepaßten Gestaltungen führten, ohne in diesem Rahmen der Erfindungskraft Schranken zu setzen. An seinen Produkten entfalten sich die größte Einfachheit, aber auch der höchste Reichtum, je nach den Ansprüchen der Besteller, und eine bis jetzt, trotz aller Fortschritte, noch nicht wieder erreichte Mannigfaltigkeit durchaus angemessener stilgemäßen Techniken zeigte sich allen bezüglichen Aufgaben gewachsen. — Das gilt vornehmlich von dem XIV. Jahrh., welches besonders auch in Westfalen auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst glänzend sich betätigt hat, weniger als solches anerkannt, weil die Zahl der im Original noch erhaltenen Objekte im Verhältnis zu den auf Gemälden und Miniaturen dargestellten, verhältnismäßig gering ist. — Daß die vorliegende Rarität vor Schluß des XIV. Jahrh. in Westfalen entstanden ist, beweist zumeist der charakteristische Fuß mit seinem architektonisch behandelten Ring, zu dem mehrere liturgische Gefäße, die aus westfälischen Kirchen der Münsterschen Ausstellung 1879, wie der Düsseldorfer 1902 anvertraut waren, als unmittelbare Analogien sich darbieten.

Schnütgen.

## Der Madonnenmeister.

Ein sienesisch-florentinischer Trecentist.

(Mit 5 Abbildungen.) (Schluß.)



lücklicherweise kommen uns zwei weitere Werke des Anonymus zu Hilfe, die den Weg seiner Entwicklung deutlicher weisen als die schon aufgeführten Arbeiten. Es gilt jedoch, sich zuerst davon zu überzeugen, daß sie tatsächlich von ihm und nicht von einem anderen Unbekannten herrühren.

Dasjenige Stück, aus dem wir den vollständigsten Aufschluß über die Herkunft unseres Meisters erhalten, hängt in der interessanten kleinen Sammlung der Collegiata zu Empoli (s. Abb. 4). Man wird hier freilich zunächst die deutlichen Berührungspunkte im einzelnen vermissen und vielleicht sogar im Zweifel bleiben, ob wir es überhaupt mit einem Florentiner und nicht vielmehr mit einem Sienesen zu tun haben. Doch würde dies die Autorschaft des Anonymus an sich noch keineswegs ausschließen. Wir erblicken in der Mitte die Madonna mit dem Kinde auf dem linken Arm, links Katharina mit der Palme in der Rechten, die Linke auf das Buch und dieses auf das Rad stützend, und Antonius Abbas mit Buch und Stock, rechts Hieronymus mit offenem Buch, den Kardinalshut in der Linken an den Schnüren haltend, und den Täufer, mit nach der Mitte weisender Geberde sich nach außen wendend und in der Linken das Stabkreuz schulternd, sämtliche Gestalten in Halbfigur und offenbar stehend gedacht. Schon das ist mehr sienesische als florentinische Art, daß die Figuren so tief abgeschnitten sind. Die Farbengebung entbehrt im ganzen der dunkleren Töne, von der graubraunen Mönchskutte und dem Fell des Täufers abgesehen. Der letztere trägt darüber einen grauvioletten, nicht wie sonst einen rosenroten Mantel. Auffallend ist, daß offenbar der Farbensymmetrie mit Katharina zuliebe, die in einen hellrosa Mantel über lichtblauem, golddurchwirkten Kleide gehüllt ist, auch das Kardinalsgewand des Hieronymus diesen Ton hat, der sich mit dem Rot des Hutes zu einem bei dem Meister schon öfter vermerkten, etwas harten Zusammenklang verbindet. Rosa, Kobaltblau und ein leuchtendes Gelb bilden auch an den halbzerstörten Einzelheiligen und der Pietà der Predella sowie an den kleinen Figuren der Verkündigung in den Seitengiebeln (der mittlere fehlt) die bevor-



Abb. 4. Triptychon im Museum der Collegiata in Empoli.

zugten Farbenkombinationen. In der Hauptgruppe findet sich beim Kinde das Gelb des Untergewandes mit Rosa des Mantels vereinigt. Das Blau der Madonna ist etwas heller gehalten als in den uns schon bekannten Werken des Anonymus. Ergeben sich also manche koloristische Übereinstimmungen mit ihnen, so bestehen vollends nach dieser Seite keine Gegensätze. Wohl aber wird man einwenden, daß die Individualisierung der Köpfe und zum Teil auch die Artikulation der Handbewegungen eine noch feinere ist und entschieden auf die Tradition der Lorenzettischule hinweist. Und mit Ausnahme des Hieronymus wird man für die Heiligentypen, vor allem für den herben, aber edlen Kopf des Täufers und für das lockenumrahmte Antlitz der Katharina, in jenem Kreise nähere Verwandte wiederfinden als in Florenz. Ja, mit der Madonna selbst steht es nicht anders. Das breite, vom leichtgewellten Blondhaar eingefaßte Oval mit der feinen, lang gezogenen Nase und dem kleinen Munde, die schmalgeschnittenen Augen mit halbverschleiertem Blick erinnern an keinen Florentiner Madonnentypus, wohl aber an Ambrogio Lorenzettis Madonnenideal, das freilich ganz ins Weiche umgebildet erscheint, wie etwa bei A. Vanni und ähnlichen Nachzüglern. Weshalb soll also unser Meister eine Person mit dem Autor dieses sienesischen Halbfigurenbildes sein? Es ist nicht zu bestreiten, daß der Madonnentypus bei einer gewissen allgemeinen Ähnlichkeit der Züge und des Blickes etwas weniger Bestimmtes und Eigenartiges hat als die Madonnen des Triptychons von Antella oder der Uffizientafel, — besonders wenn der farbige Eindruck des gleichartigen Inkarnats mit den lieblich geröteten Wangen fortfällt, der bei Betrachtung des Originals zuerst die Beziehung verrät. Man wird vielleicht nicht einmal zugeben wollen, daß das etwas flaue Kinderköpfchen in der Vollansicht dem des letzgenannten Werkes (s. Abb. 2) sehr nahe kommt, oder wird darin nur eine zufällige Übereinstimmung sehen, wie auch darin, daß Maria die gleiche schmale Hand hat wie dort und daß sich ein folgerichtiger Fortschritt in deren Durchbildung innerhalb dieser drei Bilder verfolgen läßt. Das Fassen des Mäntelchens, in dem die Füße des Kindes in Empoli völlig versteckt bleiben, ist freilich nicht so klar, und in der Funktion seiner Händchen begegnen uns ganz andere Motive, — das Spiel mit dem Vogel kommt auch aus Siena —, kurz man kommt nicht über die Zweifel fort.

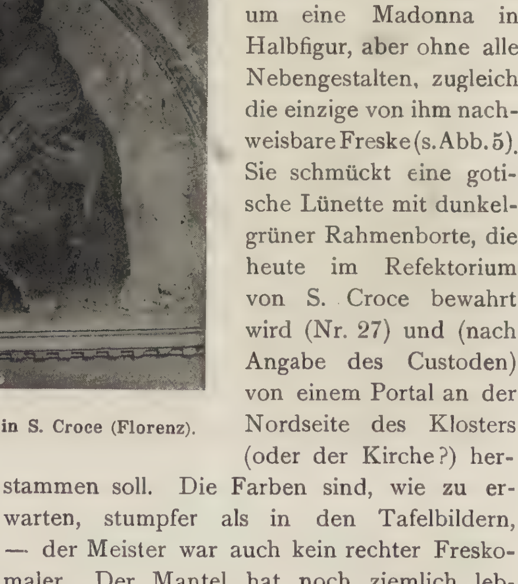



Abb. 5. Lünettenfreske in S. Croce (Florenz).

Wir besitzen nun aber zum Glück noch ein Bindeglied, das zwischen dem Bilde in Empoli und den anderen Arbeiten des Anonymus die Brücke schlägt, und dieses wichtigste Beweisstück befindet sich in Florenz. Es ist wiederum eine Madonna in Halbfigur, aber ohne alle Nebengestalten, zugleich die einzige von ihm nachweisbare Freske (s. Abb. 5). Sie schmückt eine gotische Lünette mit dunkelgrüner Rahmenborte, die heute im Refektorium von S. Croce bewahrt wird (Nr. 27) und (nach Angabe des Custoden) von einem Portal an der Nordseite des Klosters (oder der Kirche?) herstammen soll. Die Farben sind, wie zu erwarten, stumpfer als in den Tafelbildern, — der Meister war auch kein rechter Freskomaler. Der Mantel hat noch ziemlich lebhaftes Blau mit blaßgrünem Futter, das Kind trägt nur ein rosa Ärmelkleidchen, dessen Goldborten ein ähnliches Zickzackmuster zeigen wie an Marias Mantel in Antella. Während Maria noch Zug um Zug dem Madonnentypus von Empoli gleicht, hat der Kopf des Knaben in seiner Dreiviertelwendung schon die kräftigere Bildung der Tafeln von S. Ansano und der Akademie gewonnen und entspricht auch in seinen Zügen vor allem ganz dem Säugling der letzteren. Daß die Haare gröber gebildet sind, liegt einzig an der verschiedenen Technik. Die Stellung seiner Hände findet ihre Parallele

im Triptychon von Antella, denn das Schleiermotiv ist bereits aufgenommen. Das Kind schmiegt sich dabei mit dem Gesicht an die Mutter an, wie in S. Ansano. Die Art, wie Maria es trägt, hat viel mehr Überzeugendes als in Empoli, und man wäre fast befremdet über die breite Rückenfläche ihrer linken Hand, wenn diese Form und dieser Griff sich nicht so ganz ähnlich im Akademiebilde wiederfände. Da sich somit zu verschiedenen Werken unseres Meisters die deutlichsten Beziehungen ergeben, scheint damit auch deren Zusammenhang mit dem Halbfigurenbilde in Empoli erwiesen, und, was wir schon dort an verwandten Zügen beobachten konnten, beruht nicht auf bloßem Zufall. Jetzt werden uns auch manche früher beobachteten echtsienesischen Motive in seinen Arbeiten verständlich. Sienesisch ist das Sitzen der Madonna am Boden auf einfachem Kissen seit Simone Martinis Zeiten, sienesisch das Säugemotiv,[8]) das die Florentiner erst in der zweiten Hälfte des Trecento übernehmen.[9]) Der Anonymus war einer von denen, die es ihnen gebracht haben.

Wir vermögen uns nunmehr über seinen Entwicklungsgang Rechenschaft abzugeben. Dieser stellt sich dar als ein fortgesetzter Assimilierungsprozeß an florentinische Art. Er vergißt darüber anfangs noch nicht das sienesische Erbteil seiner Kunst. Zwischen 1360 und 1370 wird er nach Florenz übergesiedelt sein. Sein frühestes Werk in Empoli könnte noch in Siena entstanden sein, wenn wir nicht im Hieronymus bereits die allerdeutlichste Anleihe bei Agnolo Gaddi erkennen müßten. Das nächste, die Freske, zeigt schon einen sehr entschiedenen Fortschritt in der Klärung der figürlichen Gruppierung. Diesen verdankt er wohl den Anregungen Ocagnas, dessen Einfluß damals noch sehr stark und in einer ganzen Gruppe von Künstlern lebendig war. Seine Schwäche in der Aufstellung der Figuren hat der Anonymus freilich trotzdem nie ganz überwinden können. Aber durch den strafferen Zug und die klare Heraushebung der großen Motive gewinnt die Gewandung und dadurch auch die sichere Haltung der Gestalt an Klarheit. Das sienesische Geschlängel der Säume, wie es noch das Uffizienbild sehr reichlich aufweist, erfährt eine Mäßigung (in Antella). Ziemlich rasch verblassen die sienesischen Typen der Heiligen. Wir verstehen jetzt die allmähliche Wandlung des Täuferkopfes. Der des Akademiebildes wahrt noch eine deutliche Erinnerung an die schöneren Züge, die er in Empoli trägt. Mit dem rosenroten Gewande nimmt er aber bald auch den Florentiner Typus an (in S. Ansano und im Berliner Triptychon). Langsam und offenbar mit bewußtem Streben bildet der Meister seinen Madonnentypus um. Die Dreiviertelwendung des Kopfes wird schon im Akademiebilde gesteigert, dadurch die Profillinie immer mehr herausgehoben, die Nase mehr gespitzt und leicht geschweift. Auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung ist der schöne Ausgleich zwischen sienesischer Lieblichkeit und florentinischer Strenge erzielt, der das Triptychon von Antella als die reifste Schöpfung erscheinen läßt und ihr einen besonderen Reiz verleiht. Um diese Zeit hat der Künstler auch das vertrauteste Verhältnis zur Natur gewonnen, — er hat gewiß Beobachtungen angestellt, um das Richtige zwischen den verschiedenen Kunsttypen herauszufinden, die sich ihm aufdrängten. So erscheinen die Heiligenköpfe jetzt in einer frischeren Individualisierung, als bei irgend einem Florentiner, die aber dennoch mehr von florentinischem Stil als von sienesischem Realismus hat, — so sind jetzt die Hände und die Fingerbewegungen völlig durchgebildet. Der Berührung mit Orcagnas Kunst verdankt z. T. auch der reizvolle Engeltypus des Meisters seine Entstehung, denn in seinen Engeln erkennen wir leicht Abkömmlinge der Engel, die auf dem Strozzialtar zu Füßen Christi knieen, — sogar die Spitzen der Diademe sind beibehalten.[10]) Aber reicher und anmutiger fließt das sienesische rötliche Blondhaar von ihren Schläfen herab, und auch ihnen ist ein Hauch individueller irdischer Lieblichkeit zuteil geworden.

Als der Künstler, seine ganze Kraft zusammennehmend, sein Bestes für Benedetto degli Alberti schuf, ja noch weit früher, hatte auch schon das Vorbild des zweiten, jüngeren Meisters auf ihn zu wirken begonnen. Die

[8]) Ersteres (vgl. dazu auch Anm. 11) z. B. im kleinen Bildchen Simones im Besitz des Grafen Gr. Stroganow, letzteres bei einem Lippo Memmi genannten Bilde (B, de Fredi?) des Kaiser-Friedrich-Museums (N. 1072).

[9]) In Florenz finden wir das Säugen vielleicht zuerst bei Puccio di Simone; vgl. Suida, a. a. O. S. 43 und »Monatshefte« u. s. w. S. 158.

[10]) Abb. bei Suida, a. a. O. Taf. III.

eigentümliche, dem Tafelbilde so gar nicht angemessene Fußstellung des Täufers auf dem Bilde in S. Ansano ist ein weiteres deutliches Anzeichen davon, denn sie gehört zu den typischen Schreitmotiven in Agnolo Gaddis Freskendramen. In der Folge ist unser Anonymus dem Einfluß dieses genialsten Formalisten der florentiner Trecentomalerei gänzlich erlegen.[11]) Davon zeugt das Triptychon in Berlin. Das beweist auch eine nachträglich aus vier einzelnen Flügelstücken von Heiligen (Katharina, zwei Benediktiner und Magdalena) zusammengesetzte Tafel im Depot des Berliner Museums (Nr. III, 41). Trotz der flüchtigen Ausführung —, die männlichen Heiligen sind handwerksmäßige Wiederholungen von Typen Agnolos, — möchte ich sie unserem Meister selbst zusprechen, da die weiblichen Figuren ganz seine Art verraten.

Wie war es möglich, daß ein begabter Künstler so herabsinken und sich selbst so verlieren konnte? Und wie kommt es, daß auch in manchen seiner früheren Werke sich solche Ungleichheiten bemerkbar machen? Warum hat z. B. das Kind in Vorderansicht (Empoli und Uffizienbild) einen abweichenden Typus? Es ist das Wesen der Trecentokunst, aus dem alle diese Schwankungen bei einem Künstler, der eine Zwischenstellung einnimmt, naturgemäß entspringen müssen. Ihn leitet bei seinem Schaffen nicht in jedem Fall eine unmittelbare Anschauung der Natur, noch weniger eine aus fortgesetzten Naturstudien geschöpfte sichere Kenntnis derselben. Er arbeitet mit einer Summe von ererbten Formen, in die er je nach seiner Begabung mehr oder weniger eigne neue Erkenntnis hineinträgt. Wenn eine neue Aufgabe neue Forderungen an ihn stellt, versagen zunächst seine Mittel. So sah sich der Meister gezwungen, in Florenz nach anderen Vorbildern umzuschauen, um den festen Griff der Hand wiederzugeben, mit dem die Mutter das Kind kräftig umfaßt, weil seine sienesischen Typen offenbar diesen Fall nicht enthielten. Und mit der neuen Funktion nahm er zuerst auch eine andere Form auf. So bekam die Madonna der Freske von S. Croce eine feine und eine grobe Hand. Im Akademiebilde hat er die letztere schon ein wenig verfeinert. Und so hat er offenbar auch den Kopf des Kindes in Dreiviertelwendung der Florentiner Kunst nachgeschaffen, im Triptychon von Antella denselben aber wieder mit dem zarteren sienesischen Typus vermittelt. Als Trecentist behält er viel von der handwerksmäßigen Arbeitsweise dieser Periode. Er konnte auch oberflächlich malen, wenn die Aufgabe und wahrscheinlich auch der Lohn ihn nicht genügend spornte. So wiederholt er in einem Spätwerk (Berlin) ziemlich mechanisch seine Typen in zerfahrener Komposition.

Da der Anonymus unbedingt zu den hervortretenden Künstlerpersönlichkeiten der zweiten Hälfte des Trecento zählt, so entsteht notwendigerweise die Frage, ob er nicht seinerseits einen gewissen Einfluß auf die Entwicklung anderer Meister ausgeübt hat. Denn der Austausch der Kräfte ist das wichtigste Entwicklungsmoment im Kunstleben einer jeden Periode. In der Tat fehlt es nicht an deutlichen Spuren, die sein Schaffen in den Werken seiner Zeitgenossen und nächsten Nachfolger hinterlassen hat. Ein Agnolo Gaddi selbst blieb ihm gegenüber nicht nur der Gebende.

[11]) Mein Aufsatz war bereits in vorstehender Form vollendet, als ich auf die Bemerkungen O. Sirèns (»Don Lorenzo Monaco«, Straßburg 1905, S. 41) über den Anonymus stieß. Ich sehe in ihnen keinen Grund, meine Ausführungen zu ändern, da in deren Zusammenhange die beste Widerlegung der Ansichten Sirèns liegt. Er hält den Anonymus für einen Schüler Agnolo Gaddis und möchte die Bilder, welche er ihm zuschreibt, schon in den Anfang des XV. Jahrh. setzen, und zwar außer den Triptychen in Antella u. Berlin die Tafeln in den Uffizien (Nr. 34 B), in der Akademie (Nr. 245) u. in S. Ansano, ein mir unbekanntes Bild bei R. Kann, Berlin III, 41 und die o. a. Abendmahlsdarstellung in Altenburg, (Nr. 28). Sirèn hat aber die Zugehörigkeit der Lünette im Refektorium von S. Croce nicht erkannt und daher begreiflicherweise auch das Bild in Empoli nicht hinzugezogen. In den angeführten Werken erkennt er bereits den Einfluß des Lorenzo Monaco. Doch fällt, wie wir sahen, das Triptychon von Antella sicher noch in die 80 er Jahre, in denen Lorenzos Tätigkeit kaum begonnen hatte. Und wer die Uffizientafel demselben Meister gibt, kann sie unmöglich für so viel jünger halten. Also trifft die zweite von Sirèn offen gelassene Möglichkeit zu, daß der Anonymus das Motiv des Sitzens am Boden, das sie aufweist, von anderer Seite erhalten, oder vielmehr, wie ich annehme, selbst aus Siena mitgebracht haben muß und mit ihm auch die geschlängelten Gewandsäume. Obwohl er auch diese mit Lorenzo Monaco gemein hat, ist er aber doch nicht aus ganz derselben Richtung hervorgegangen. Sirèn hat die Nachwirkung Simone Martinis in der sienesischen Malerei des Trecento etwas zu einseitig betont. In den Arbeiten eines Bartolo di Fredi und namentlich in denen der Vanni lebt ebenso viel von der Tradition der Lorenzetti fort. Der Madonnenmeister ist aus dieser vermittelnden Richtung hervorgegangen.

In seinen späteren Fresken in S. Croce begegnen wir in der Totenerweckung den Frauentypen des Anonymus, und zwar nicht nur mit der feinen Linie des Kopfes in Dreiviertelwendung, wie er sie in Antella gewonnen hat, sondern auch jenen der Kunst der Lorenzetti entstammenden Frontalköpfen, deren volles Oval das leicht gewellte Haar umrahmt und deren Umbildung ins Florentinische uns der Vergleich der beiden Darstellungen Katharinas auf den Bildern in Empoli und in S. Ansano (s. Abb. 4 und 3) deutlich macht. So kommen sie auch in der Tafelmalerei gelegentlich neben Heiligengestalten, die ganz den Charakter Agnolo Gaddis vertreten, vor. Denn noch stärker war der Einfluß des Anonymus auf dessen Schule. Die Umbiegung ins Zarte, welche das Florentiner Madonnenideal in den Werken des Niccolò Gerini und seiner Trabanten und Nachfolger erfahren hat, so z. B. in dem kleinen Madonnenbild der Akademie (Nr. 245)[12]), wäre ohne seine Dazwischenkunft kaum zu verstehen. Es wird noch durch Bicci di Lorenzo fortgebildet, wie auch dessen Engel eine deutliche Erinnerung an die mädchenhaften Gestalten der Triptychen von Antella und Perugia bewahren. Ja, Biccis Kunst scheint ihrerseits wieder aus einer Kreuzung der Richtungen des Gerini und unseres Meisters hervorgegangen zu sein, wie sie vor allem durch ein im Depot des Kaiser-Friedrich-Museums befindliches Bild belegt wird (Nr. 1118). Eine säugende Madonna, die der oben angeführten Gerinis nahe steht, wird hier in hochgebauter Komposition von den Engeltypen des Anonymus umdrängt, während der segnende Christus sich ganz wie eine Figur Biccis ausnimmt. Wem diese Tafel zuzuteilen und wie die Einflußsphäre des Madonnenmeisters genauer abzugrenzen sei, kann erst eine weitere Sichtung des Bildermaterials dieser Jahrzehnte klarstellen. Wir müssen uns damit begnügen, daß uns in ihm eine für die Entwicklung der spättrecentistischen Malerei bedeutsame Persönlichkeit greifbar geworden ist. Es ist bezeichnend für die Lückenhaftigkeit der literarischen Überlieferung über das Trecento, daß in unseren Quellen auch nicht eins seiner erhaltenen Werke aufgeführt wird. Sein Name, dessen Klang zu seiner Zeit bis nach Umbrien reichte, — denn das Altarwerk im Dom von Perugia ist doch sicher alter Besitz, — war für Vasari wie schon für Ghiberti, scheint es, verloren; wir hätten denn in ihm Lorenzo di Bicci zu erkennen, (vgl. Milanesi im Comm. zu Vasari, Vite II, p. 49 n. 2, 56 n. 2 u. 63).

[12]) Von O. Sirèn, L'Arte 1904, p. 336, n. 1. N. 6, ihm zugesprochen.

Friedenau bei Berlin. Oskar Wulff.

## Alte Glasgemälde im Dom zu Xanten.

(Mit Abbildung.)



Gelegentlich eines Berichtes über alte Fensterverglasungen im Dome zu Xanten (Bd. V Sp. 17 ff.) wurden in dieser Zeitschrift bereits Reste aus dem XIV. Jahrh. erwähnt, die sich in den zwei Fenstern des nördlichen Seitenchörchens am Katharinenaltar befanden.

Als der Unterzeichnete im Jahre 1888 die sämtlichen im Xantener Dom zerstreut vorhandenen Teile alter Glasgemälde farbig aufnahm, zu dem Zwecke, einen Plan aufzustellen, für die Wiederergänzung und Anbringung der Glasgemälde an ihrem ursprünglichen Platze, und hierbei auch die in vielen Kasten auf der Michaelskapelle lose verwahrten alten Glasmalereireste ordnete, fanden sich zwischen diesen unerwartet eine Reihe Fragmente, die zu dem hier abgebildeten Fenster gehörend, es ermöglichten, selbes genau seinem alten Zustande entsprechend zu ergänzen. — Die innere nördliche Chorkapelle, in welcher sich diese Fenster befinden, wurde gleichzeitig mit dem ersten Teile des Hochchores erbaut und gegen 1300 vollendet. Dürften diese Fenster freilich um diese Zeit noch nicht entstanden sein, so möchte ich sie doch diesem Jahrhundert und zwar der Mitte desselben zuweisen, da Zeichnung und Behandlung des Figürlichen wie der Architektur ganz den Charakter der Arbeiten um die Mitte des XIV. Jahrh. aufweisen: In „Kunstdenkmäler der Rheinprovinz" (Kreis Mörs, S. 25) werden sie allerdings dem XV. Jahrh. zugewiesen, doch waren damals die Reste nicht im Zusammenhang verbleit und in solcher Verfassung, daß sich ein sicheres Urteil über ihre Entstehungszeit kaum abgeben ließ.



Glasgemälde des XIV. Jahrhunderts im Dom zu Xanten.

Da den Baurechnungen zufolge (Beißel, Bauführung des Mittelalters I, 102) ein Glasermeister aus Köln um 1358 die Fenster für das südliche Seitenchörchen lieferte, die den hier beschriebenen Fenstern gegenüber sich befanden, aber durch den späteren Anbau der jetzigen Sakristei in Wegfall gekommen sind, so dürfte es anzunehmen sein, daß dieser selbe Glasermeister auch die Fenster des nördlichen Chörchens und zwar um die gleiche Zeit verfertigte.

Die Restauration war mit verhältnismäßig großen Schwierigkeiten verknüpft, weil sich nur eine der vier Figuren mit vollständiger Sicherheit aus den vorhandenen Teilen rekonstruieren ließ. Hingegen war von der Architektur beider Fenster so viel vorhanden, daß sie danach ohne wesentliche neue Zutaten wiederhergestellt werden konnten. Die schon einige Jahre früher ergänzte Musterverglasung dieser Fenster war zum Teil noch gut erhalten. — Bisher sind mir aus der Mitte des XIV. Jahrh. keine Fenster bekannt geworden, die so eigenartig und schön Verglasung mit bildlichen Darstellungen vereinen. Die oberen zwei Drittel beider Fenster sind in unbemalter Musterverglasung ausgeführt, die bereits in Bd. V, Sp. 17 ff. eingehend beschrieben und abgebildet ist. Die Bordüre, die bei einem Fenster durch gelbe und rote Dreiecke unterbrochen und mit blauen Streifen eingefaßt ist, beim andern rot und blaue Kreise, mit gelben Randstreifen aufweist, ist auch an den Figuren seitlich vorbei geführt, wodurch der Raum für diese äußerst schmal wird. Die Figuren, welche eine Größe von 85 cm haben, sind mit ihrer Architektur in diesen engen Raum sehr geschickt hineinkomponiert; und auch die Einzelheiten sehr schön gezeichnet. Die Gesichtszüge des mit hübsch gefältetem Tüchlein und zierlicher Krone bedeckten Kopfes der hl. Helena sind sehr ausdrucksvoll. In der einen Hand der Heiligen sieht man das bei ihr übliche Symbol, ein Kreuz, von äußerst schlanker zierlicher Form, in der anderen Hand trägt sie ein Kirchenmodell, das wohl auf den Xantener Dom hinweisen soll, dessen Patronin sie neben dem hl. Viktor ist. Der Turm der Kirche ist merkwürdiger Weise durch eine Fiale dargestellt, die im Verhältnis zum Kirchenmodell auch viel zu groß ist. — Die Architektur ist bei beiden Fenstern gleich in Zeichnung, jedoch in der Farbe derart verschieden, daß die Hauptpartien, welche beim einen Fenster gelb sind, beim andern weiße Farbe zeigen; und so wechseln auch die roten Teile der Architektur, die beim andern Fenster weiß sind, und umgekehrt. Der Hintergrund beider Fenster sowohl bei den Figuren wie bei der Architektur ist ein feines tiefes Indigoblau. St. Helena hat einen tiefroten Mantel und ein weißes Untergewand. Das Kreuz in ihrer Hand ist weiß, desgleichen das Kirchenmodell, dessen Turmfiale jedoch gelb ist. Die Krone auf dem Haupte der hl. Helena ist von grüner Farbe, wohl zu dem Zweck, damit sie sich besser von dem gelben Heiligenschein abhebt. Die Fleischteile zeigen einen bräunlich violetten Ton. Das Weiß hat überall ein angenehm hellgelbgrünliches Kolorit. Während die Musterverglasung sich allein aus weißen, gelben, roten und indigoblauen Gläsern zusammensetzt, kommen bei Architektur und Figuren auch ein farbiges Grün, sowie an wenigen Stellen ein ziemlich dunkles bräunliches Violett vor. Als Malfarbe ist bei diesen Fenstern für die Konturen das übliche Schwarzlot verwendet und zwar von schwärzlich-grünlicher Nuance. Die Konturen zeigen verschiedene Stärke und sind bald ganz deckend, bald halbgedeckt, stellenweise auch nur lasierend aufgetragen und mit großem Geschick gezogen. Ein eigentlicher Überzug, also eine dünne Farbenlasur über die ganze Glasfläche mit ausradierten bestimmten Lichtern, wie er schon bei manchen Fenstern dieser Zeit begegnet, ließ sich an diesen Fenstern nicht feststellen. Die Schattierung war vielmehr mittels stark verdünntem Schwarzlotauftrag leicht angeschwemmt. Die Heiligenscheine und einige Teile der Architektur sind halbdeckend mit Schwarzlot gestrichen und ist dann mit dem Radierholz oder Federkiel ein hübsches Ornament aus dem Schwarz herausradiert. Eine Bemalung auf der Außenseite des Glases, wie sie sich bei einigen Fenstern des Xantener Domes findet, und auch anderweitig schon nachgewiesen wurde, hat sich hier nicht feststellen lassen, dürfte auch wohl nicht vorhanden gewesen sein. Die einzelnen Glasstücke, welche durchgängig nur von geringer Dimension, sind sehr ungenau im Schnitt und passen nicht genau aneinander. Sie sind natürlich, da man den Gebrauch des Diamant zum Glasschneiden damals noch nicht kannte, mit glühendem Eisen gesprengt und dann mit dem

Kröseleisen passend gemacht, zeigen daher auch die schräg ausgesprungenen Kanten. Für die Geschicklichkeit des verfertigenden Glasers spricht der Umstand, daß er schwierigen und kunstvollen Glasschnitt, der sich gut hätte vermieden lassen, nicht umging. So z. B. bei der Krone der hl. Helena. Dort wo es, wie bei ganz kleinen Stücken, nicht angängig war, mit den Bleilinien genau dem Kontur zu folgen, ist die Fläche zwischen dem gemalten Kontur und dem einfassenden Blei mit Schwarzlot ausgefüllt. Die Glasstärke betrug bei diesen Fenstern, im Unterschied von den früher in dieser Zeitschrift besprochenen Fenstern des Xantener Domes, die meist ganz dünne Gläser hatten, $2^1/_2$—3 *mm*. Die Fenster sind stark durch Oxidierung angegriffen, was ich, in diesem Falle wenigstens, für einen wesentlichen Vorteil halte, denn es ist nicht zu leugnen, daß diese Fenster bezw. die unbemalte Verglasung ohne die mildernde Wirkung der Patina schwerlich die prächtige Wirkung erweisen würden, die sie jetzt zeigen; da das Weiß im Verhältnis zum Rot und Blau recht hell war, daher ohne Oxyd zu starke Gegensätze entstanden wären. Die Innenseite bedeckte eine dicke Schmutzschicht, die aber mit Wasser, an einigen festeren Stellen mit Seifenlauge leicht zu entfernen war; das Glas ist auf der Innenseite matt angegriffen.

An einigen Stellen waren die Konturen teilweise heruntergegangen bezw. verblaßt, großenteils aber noch recht fest. Obschon dieselben bei manchen Stücken durch Kratzen sich entfernen ließen, wurden dieselben trotzdem gelassen, da sie unberührt in der Kirche noch recht lange halten können. Deshalb wurden die Gläser auch nicht neu gebrannt, ein Verfahren, das obwohl anderweitig empfohlen, von mir nicht angeraten werden möchte, da in den meisten Fällen das Glas durch nochmaliges Brennen einen Teil der noch vorhandenen Leuchtkraft verliert, auch die Konturen nicht mehr ordentlich einbrennen. Auf der Außenseite wiesen sämtlicher Gläser stark den zerstörenden Einfluß der Zeit auf. Meist hatten die Stücke auf der Außenseite 1—2 *mm* tiefe Löcher. In der Mitte waren die Glasstücke am meisten angegriffen, während sie nach den Bleirändern zu besser erhalten waren. Am meisten gelitten, und zwar in ihrer ganzen Fläche hatten besonders die violetten, dann auch die blauen Stücke, während rot, entgegen anderweitiger Erfahrung, nur stellenweise angegriffen, allerdings die Überfangschicht vereinzelt fortgefressen war. Die gelben und besonders die weißen Gläser hatten sich am besten gehalten, doch mit großen Verschiedenheiten in bezug auf Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse und Zeit. Von vornherein wurde darauf verzichtet, die Vertiefungen der stark ausgefressenen Glasstücke mit Glasmasse auszufüllen; denn daß die Gläser dadurch nicht gewinnen, hat sich bei den vielen und zwecklosen Versuchen herausgestellt, die zur Zeit mit den alten Fenstern des Domes zu Stendal in dem damaligen Kgl. Institut für Glasmalerei zu Charlottenburg gemacht worden sind. Aber auch die Gläser der besseren Konservierung wegen beiderseits mit Glasfluß zu überziehen und neu zu brennen, wie es in dieser Zeitschrift (Bd. XIX, S. 274) besprochen wurde, dürfte nach meinen Erfahrungen wenig zweckmäßig sein, da meistens doch keine größere Dauerhaftigkeit erreicht, das Glas beim nochmaligen Brennen aber leicht trübe wird.

Selbstverständlich wurden bei der Restauration alle nur irgendwie brauchbaren alten Stücke verwendet, auch dann, wenn sie durch starken Oxyd wenig durchsichtig geworden waren. Ebenso wurden zerbrochene alte Stücke wieder benutzt, indem sie durch Notbleie zusammengefaßt wurden. — Trotz mehrfacher Anregung wurde doch davon abgesehen, die einzelnen neu ergänzten Stücke als solche zu bezeichnen; dagegen eine die Ergänzung betreffende Inschrift ins Fenster aufgenommen. Dies Verfahren dürfte auch empfehlenswerter sein, da etwaige Zeichen, wenn sie nicht stören sollen, besonders bei niedrig stehenden Fenstern, doch nur sehr klein und am äußersten Rand angebracht sein könnten, dann aber bei etwaiger Untersuchung nur bemerkbar sind, wenn die Bleifassung entfernt wird. In diesem Falle aber sind die neuen Stücke ohnehin leicht als solche erkennbar durch ihren glatten Schnitt; gegenüber den ausgekröselten Stücken mit schräg abgesprungenem Rand der alten Teile. Da auch Photographien der neu hergestellten Fenster mit Angabe der ergänzten Stücke dem Denkmälerarchiv einverleibt wurden, so dürfte damit allen Ansprüchen der Kunstwissenschaft und Denkmalpflege genügt sein.

Kevelaer. Heinrich Derix.

# Mittelalterliche Maschenarbeiten.

(Mit 3 Abbildungen.)



Bezüglich der Geschichte der Maschenarbeiten und der dabei angewendeten Techniken herrscht noch sehr viel Dunkel. Der Grund hierfür liegt im Mangel an Material, das uns darüber Auskunft geben könnte. Während die Reste von gewebten und gewirkten Stoffen, welche sich aus dem Mittelalter erhalten haben, manches Tausend betragen, während sich die verschiedenen Sticktechniken und deren Verwertung wenigstens für die Zeit seit dem Beginn des zweiten Jahrtausends durch zahllose Beispiele belegen lassen, fehlt es an mittelalterlichen Maschenarbeiten fast ganz. Obendrein ist das, was von solchen noch vorliegt, nur sehr wenig oder gar nicht bekannt. Was aber die schriftlichen Nachrichten anlangt, so geht aus denselben zwar mit Bestimmtheit hervor, daß die Maschentechnik schon früh geübt wurde, welcher Art dieselbe jedoch war, läßt sich aus ihnen leider nicht ersehen, da sie uns keine nähere Beschreibung der Arbeiten geben. Wenn z. B. in einer Essener Urkunde vom Jahre 1448 als Prokurator eines gewissen Johannes Nederhoven, ein Bürger von Essen Namens Arnoldus Handschenstricker erscheint, dann sind wir gewiß berechtigt, aus dem Namen „Handschenstricker" zu schließen, daß gestrickte Handschuhe wenigstens bereits in dem Beginn des XV. Jahrh. in Gebrauch waren, ja daß es damals schon Leute gab, welche sich mit dem Stricken von Handschuhen handwerksmäßig beschäftigten.[1]) Indessen ergibt sich aus dem Namen nicht, welche Maschentechnik man mit dem Wert Stricken bezeichnete und ob man zu jener Zeit darunter unsere mit zwei Nadeln ausgeübte Maschentechnik verstand. Das gleiche gilt überhaupt, wenn wir bei mittelalterlichen Schriftstellern dem Worte „stricken" begegnen.

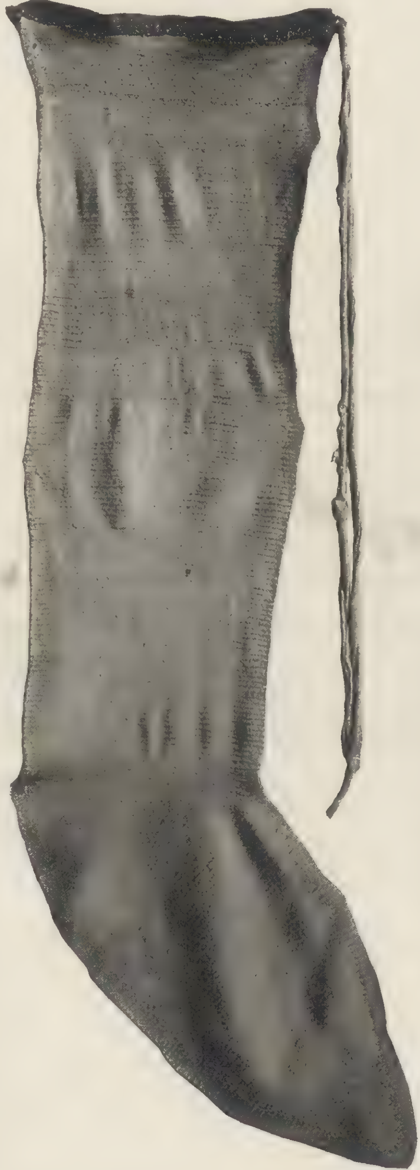


Abb. 1. Pontifikalstrumpf zu Delsberg.

Nicht anders verhält sich die Sache, wenn im XII. Jahrh. wiederholt bei den Liturgikern und in liturgischen Büchern von chirothecae (wanti) inconsutiles die Rede ist. So sprechen von solchen in der Frühe des XII. Jahrh. Honorius[2]) und ein Pontifikale von Besançon,[3]) um 1200 Sicard von Cremona[4]) und ein Pontifikale von Reims.[5]) Gemeint sind in allen diesen Fällen Pontifikalhandschuhe und zwar offenbar Handschuhe, die auf der Nadel in Maschenarbeit hergestellt waren. Denn aus Stoffstücken, gleichviel ob Seide, Wollzeug oder Leinen, zusammengenähteHandschuhe können offenbar nicht inconsutiles: ungenäht heißen. Eine solche Bezeichnung paßt nur auf Handschuhe, die mit fortlaufendem Faden als ein Ganzes mit Hilfe einer oder zweier Nadeln angefertigt wurden. Allein da die Herstellung solcher chirothecae inconsutiles in verschiedener Weise erfolgen kann, läßt uns die bloß negative Angabe inconsutiles über die angewendete Technik völlig im unklaren.

[1]) H. Schäfer und Fr. Arens, „Urkunden und Akten des Essener Münsterarchivs" in »Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen« (Essen 1906) S. 95.

[2]) Gemma animae l. 1, c. 215 (M. Patr. lat. 172, 609).

[3]) Martène, »De antiq. eccl. rit.« l. 2, c. 1, ordo 3; II (ed. Antuerp. 1763) 153.

[4]) Mitralis l. 2, c. 5 (M. Patr. lat. 213, 79).

[5]) Martène l. c. ordo 6; II, 156.

Unter solchen Umständen dürften die nachfolgenden Zeilen, die sich mit einigen mittelalterlichen Maschenarbeiten beschäftigen sollen, nicht ganz ohne Wert sein. Es handelt sich um Pontifikalhandschuhe und ein Pontifikalstrumpfpaar, auf die ich bei meinen Studien zur liturgischen Gewandung stieß. Die Abbildungen, womit ich meine Ausführungen begleite, wurden von mir an Ort und Stelle aufgenommen. Ich beginne mit dem Pontifikalstrumpfpaar. Es wird zu Delsberg im Schweizer Jura aufbewahrt und gilt als Reliquie des hl. Abtes Germanus von Moutier-Grandval († ca. 677). Nach Delsberg kam es,[6]) als Moutier - Grandval 1805 zerstört wurde. Die Zueignung des Strumpfpaares an den hl. Germanus ist ein Anachronismus, da zu Lebzeiten des Heiligen die Äbte sich noch nicht der Pontifikalien erfreuten. Wahrscheinlich ist sie indessen darauf zurückzuführen, daß mit jenen Strümpfen im XI. oder XII. Jahrh. der Leib des Heiligen geschmückt wurde. Denn dieser Zeit dürften dieselben in Wirklichkeit angehören. Die eigenartige Maschentechnik, welche bei ihnen zur Anwendung gekommen ist, läßt sich nämlich für das XI. oder XII. Jahrh. noch durch einige andere Beispiele belegen. Außerdem aber finden sich zusammen mit den fraglichen Pontifikalstrümpfen noch drei Sandalen, von welchen eine sogar noch in das XI. Jahrh. hinaufreichen mag, die beiden andern aber der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. angehören werden. Ein zweites Paar pontifikaler Caligä im Schatz der Pfarrkirche zu Delsberg, das aus orientalischem, reichgemustertem weißem Damast gemacht ist, dürfte etwas jünger sein, immerhin jedoch schwerlich über die Frühe des XIII. Jahrh. hinabreichen.



Abb. 2. Detail des Pontifikalstrumpfes (vierfach vergrößert).

Von den beiden Pontifikalstrümpfen, die uns hier beschäftigen, ist einer um ein Stück verkürzt, der andere dagegen völlig intakt. Es ist 70 *cm* lang, um den Rand herum mit einem schmalen Besatz umsäumt und nach Brauch mit linnenen Bändern zum Anbinden versehen. Als Material zur Herstellung der Strümpfe ist ein feiner Linnenfaden verwendet worden. Leider fand ich bei meinem Besuch zu Delsberg keinen der Herrn Geistlichen zu Hause und mußte demnach deren Heimkehr abwarten, um die Strümpfe besichtigen zu können. Eine Untersuchung der Technik, in welcher dieselben hergestellt sind, wurde mir infolgedessen leider unmöglich. Ich mußte zufrieden sein, daß ich noch hart vor der Abreise eine Aufnahme eines der Strümpfe machen konnte. Übrigens wäre auch wohl bei längerer Zeit eine Untersuchung der Technik schwerlich tunlich gewesen, denn eine solche hätte sich nicht vornehmen lassen, ohne Auftrennen einer wenn auch kleinen Partie, das aber wäre mir angesichts des Reliquiencharakters, den man den Strümpfen zuschreibt, wohl nicht gestattet worden. Um jedoch eine Idee der Technik zu geben, füge ich eine Abbildung bei, welche das Maschenwerk in ca. vierfacher Vergrößerung darstellt. Vielleicht sogar, daß sie einem findigen Sinne zur Feststellung der Technik genügt, in welcher die Strümpfe hergestellt wurden. Jedenfalls kann sie mit Nutzen vorkommendenfalls bei Grabfunden oder sonstigen Gelegenheiten zum Vergleich hinsichtlich der Technik dienen. Bemerkt sei noch, daß der obere Teil der Strümpfe überall dieselbe Weite hat. Wenn gegenwärtig einige Stellen breiter zu sein scheinen als andere wie die Wadenpartie und der Einschlupf, so ist das lediglich die Folge von einer Ausweitung des Strumpfes, nicht von Abnahme oder Vermehrung der Maschenzahl. Eine Ver-

[6]) E.A. Stückelberg, »Geschichte der Reliquien in der Schweiz« (Zürich 1902) S. 278.

minderung der Maschen beginnt erst nach der Fußspitze zu.

Wie es scheint, waren in derselben Technik wie die Delsberger Pontifikalstrümpfe auch die Caligä angefertigt, welche man in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bei der Leiche des Bischofs Konrad von Sternberg († 1192) im Dom zu Worms antraf.[7]) Unterschenkel und Füße waren nach dem Bericht über den Grabbefund in offenen unvernähten Seidenstoff eingeschlagen und darüber mit Strümpfen von feiner Maschenarbeit bedeckt. Leider hat man von den Strümpfen damals keine Skizze aufgenommen. Ein Pontifikalhandschuh, welcher in der Weise der Delsberger Strümpfe gearbeitet ist, befindet sich in St. Trinità zu Florenz. Er soll vom hl. Bernardo degli Uberti († 1133) herrühren. Ob diese Angabe zutreffend ist, mag auf sich beruhen bleiben. Auch die Reste von Pontifikalhandschuhen, die man in jüngster Zeit bei Öffnung und Untersuchung der Gräber im Königschor des Domes zu Speier bei der Leiche eines Bischofs aus dem XII. Jahrh. fand, weisen die fragliche Technik auf. Dasselbe taten allem Anschein nach auch die im Dom zu Palermo seiner Zeit bei der Leiche Kaiser Heinrichs VI. entdeckten Handschuhe, von denen Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder II, Taf. XIX, 1 nach einem Stiche vom Jahre 1784 eine gute Abbildung gibt. Dieselbe deutet so klar auf eine der Technik der Delsberger Strümpfe analoge Herstellungsweise hin, daß kaum ein Zweifel möglich ist, daß wir auch in den Handschuhen Heinrichs VI. ein Beispiel derselben zu sehen haben. Sicher sind in der Art der Delsberger Stümpfe die Handschuhreste gearbeitet, welche man zu Speyer bei der Leiche Heinrichs III. († 1056) entdeckte, ein bestimmt datierter und zugleich der ältest bekannte Beleg der Technik.

Eine bildliche Darstellung der Technik gewahren wir bei dem Armreliquiar des hl. Basilius im Schatz der Essener Münsterkirche.[8]) Die Hand ist hier ringsum mit horizontalen, parallelen, fischgratähnlichen Strichreihen verziert, welche durchaus an das Aussehen der Delsberger Pontifikalstrümpfe erinnern. Humann sieht in ihnen eine Andeutung des Fleisches.[9]) Mit Unrecht. Die schrägen, in der einen Reihe nach links, in der andern aber nach rechts laufenden Strichlein deuten die Technik des Handschuhs an, mit dem die Hand bekleidet dargestellt ist, das früheste mir bekannte Beispiel einer bildlichen Wiedergabe der Pontifikalhandschuhe. Daß es sich um den Handschuh und nicht um die Hand selbst handelt, beweist auch der Umstand, daß auf dem Handrücken ein Zierplättchen mit der Dextera Dei angebracht ist, wie solche auf den Pontifikalhandschuhen im XII. Jahrh. sehr gewöhnlich waren. Ferner bekundet solches das als unterer Abschluß vorgesehene Börtchen, welches damals bei den pontifikalen Handschuhen ebenfalls nur selten fehlte.

Eine andere Art von Maschentechnik zeigen zwei Handschuhe, die in einem Grabe der ehemaligen Abteikirche St. Germain-des-Prés zu Paris gefunden wurden. Der eine derselben befindet sich gegenwärtig im Clunymuseum. der andere in der Stadtbibliothek von Amiens, Nach der Aufschrift des Pariser Handschuhs und nach Rohault de Fleury[10]) war das Grab das des Abtes Morard (990—1014), nach Ch. de Linas[11]) dasjenige von dessen Nachfolger Ingon (1014 bis ca. 1025). Wie indessen Baraud im Bulletin monumental, Jahrgang 1867 S. 226 nachgewiesen hat, handelte es um ein viel jüngeres Grab, nämlich um das des 1334 gestorbenen Abtes Peter von Courpalay. Der Handschuh im Clunymuseum gehört der rechten, der in der Stadtbibliothek von Amiens der linken Hand an. Die Handschuhe sind aus einem feinen Seidenfaden gemacht. Der schmale Saum am Einschlupf ist ungemustert, die sehr lange Handpartie und die im Verhältnis zu dieser auffallend kurzen Finger sind mit einer durchbrochen gearbeiteten Musterung versehen. Dieselbe besteht bei den Fingern aus schräg zur Spitze hinaufsteigenden Bändern, von denen sich jedes aus drei durch kleine Löchlein gebildeten Linien zusammensetzt. Auf dem Handteil stellt sie Zickzackstreifen dar, welche durch zwei Löcherreihen gebildet werden und sich miteinander zu einem Rautenmuster verbinden. Den Rauten ist als Füllung ein rautenförmiger Kern gegeben. Ch. de Linas nennt die Handschuhe

[7]) A. Schnütgen in »Westdeutsche Zeitschrift«, Korrespondensblatt VI (1887), Nr. 1, Sp. 8 und Fr. Schneider, »Ein Bischofsgrab des XII. Jahrh.« S. 9.

[8]) Abb. bei Humann, »Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen« (Düsseldorf 1904) Taf. 39.

[9]) Ebendort S. 291.

[10]) »La Messe« VIII, 193.

[11]) »Revue de l'art chrét.« (1861), 634.

gestrickt, doch ist das nicht zutreffend. Die Technik, in welcher sie hergestellt sind, ist eine wesentlich andere und noch dazu äußerst einfache. Die Handschuhe sind nämlich, wie eine genaue Untersuchung bewies, mittels des gewöhnlichen Schlingenstiches gearbeitet, wie er bei genähten Spitzen und zu Anfertigung von Füllungen bei irischen Spitzen zur Anwendung kommt. Die Löchlein kamen dadurch zustande, daß man da, wo solche angebracht werden sollten, mit Überschlagung zweier Maschen der bereits fertigen Reihe den Faden in die drittfolgende einschlang, in der folgenden Reihe aber in die so geschaffene breitere Masche wieder drei Schlingen einknüpfte.[12]) Ein Gegenstück zu den Handschuhen Peters

Abb. 3. Pontifikalhandschuh im Clunymuseum zu Paris.

[12]) Vgl. über die Technik, J. Braun, »Winke zur Anfertigung und Verzierung der Paramenten«, (Freiburg 1904) S. 110.

von Courpalay, das dem Mittelalter entstammte, ist mir bisher nicht aufgestossen. In welcher Technik ein aus Brauweiler kommendes Handschuhpaar der ehemaligen Bockschen Sammlung hergestellt war, das von dem Besitzer dem Schluß des XVI. Jahrh. zugeschrieben wurde und nach der Abbildung eines der Handschuhe in der „Gesch. der liturg. Gewänder" Bd. 2 Taf. XX, 2, einige Ähnlichkeit mit den Handschuhen im Clunymuseum und in der Stadtbibliothek von Amiens gehabt haben muß, ist leider weder aus dem Text noch aus der bildlichen Wiedergabe ersichtlich. Wohin dasselbe gelangt ist und wo es sich zur Zeit befindet, ist mir unbekannt.

Von gestrickten Handschuhen — „stricken" im heutigen Sinne gebraucht — gibt es aus der früherer Zeit unseres Jahrhunderts keine, dagegen haben sich aus dem späten Mittel-

alter und dem Beginn des XVI. Jahrh. deren mehrere erhalten. Zwei Paare solcher Pontifikalhandschuhe befinden sich im Schatz des Domes zu Brixen.[13]) Eines der selben gehört sicher noch dem XV. Jahrh. an. Es st an dem Einschlupf mit einem breiten, manchettenartigen Besatz versehen, der reich mit kleinen Perlen bestickt ist. Auf dem Rücken jedes Handschuhes ist, von Perlen eingefaßt, ein in Zellenschmelz ausgeführtes byzantinisches Medaillon angebracht, die Gottesmutter und den hl. Paulus darstellend. Die Zierplättchen sind weit älter als die Handschuhe. Sie scheinen aus dem XII. zum XIII. Jahrh. zu stammen und mögen von älteren Handschuhen oder wahrscheinlicher von einem Reliquiar herrühren. Das andere Paar ist am Einschlupf mit geometrisch stilisierten gestickten Blümchen, auf dem Handrücken mit aufgesticktem, von einer Ranke begleitetem Lamm Gottes geschmückt.

Fünf gestrickte Handschuhe im Schatz des Domes zu Halberstadt gehören dem Ausgang des XV. oder dem Beginn des XVI. Jahrh. an.[14]) Sie sind in Bezug auf ihre Verzierung dem letztgenannten Handschuhpaar aus Brixen durchaus verwandt. Ein anscheinend aus der Frühe des XVI. Jahrh. herrührendes gestricktes Handschuhpaar befindet sich in St. Bertrand zu Comminges.[15])

Das älteste mir bekannte Beispiel gestrickter Handschuhe ist ein aus derbem Wollfaden gemachter Handschuh im Schatz des Domes zu Prag.[16]) Er ist sehr verstümmelt. Auf dem Handrücken ist er mit einem sechspaßförmigem Zierplättchen geschmückt, das in durchsichtigem Email den hl. Benedikt in pontifikaler Abtstracht dargestellt. Der Handschuh wird, wie es scheint, schon in dem Inventar des Domschatzes vom Jahr 1387 erwähnt. Cyrotecae heißt es darin unter der Rubrica de cyrotecis, argenteo cum limbo videlicet circum manicam argenteum deauratum, habentes et in parte superiori agnus in fibula et in secunda (sc. cyroteca) episcopus in cathedra.[17]) Der Randbesatz, von dem hier die Rede ist, findet sich an dem Handschuh nicht mehr vor.

Ältere Trikotarbeiten als dieser Handschuh sind mir unbekannt. Allerdings sollen nach de Linas auch ein Pontifikalhandschuhpaar in St. Sernin zu Toulouse sowie die Handschuhe des hl. Ludwig zu Brignoles (Var), beides Schöpfungen des XIII. Jahrh., wie de Linas versichert, gestrickt sein.[1]) Doch halte ich diese Angabe nicht für genügend sicher. Denn de Linas bezeichnet auch den Handschuh im Clunymuseum als Trikotarbeit und doch handelt es sich bei ihm in Wirklichkeit nicht um die Stricktechnik, sondern um Anwendung des Schlingenstiches. Besonders fraglich scheint mir, ob die Handschuhe zu Brignoles eigentlichen Trikot darstellen. Nach der Beschreibung, welche de Linas von ihnen gibt, möchte ich sie eher als Schlingensticharbeiten ansehen. Immerhin habe ich geglaubt auf die beiden Handschuhpaare aufmerksam machen zu sollen, damit Interessenten im Stande sind, sich an Ort und Stelle über die Technik der Handschuhe zu unterrichten. Außer Zweifel steht, daß es sich bei ihnen um eine Maschentechnik handelt und nicht um Handschuhe, die aus Stücken Zeug zusammengenäht sind.

Weit läßt sich nach dem Gesagten die Trikottechnik nicht verfolgen. Soviel aber steht außer Zweifel, daß dieselbe nicht, wie z. B. Bock[18]) meint, eine Erfindung des XVI. Jahrh. ist. Der Prager Handschuh macht es zweifellos, daß schon im XV. Jahrh. das Stricken im heutigen Sinne des Wortes bekannt war. Es ist aber sicher noch viel älter. Nur sind wir leider aus Mangel an Überresten früherer Trikotarbeiten oder klarer Angaben bezüglich der Technik, die man mit Stricken bezeichnete, nicht imstande, die Zeit festzustellen, seit welcher die heutige Stricktechnik zur Anwendung kam.

Luxemburg. Joseph Braun.

[13]) Abb. bei J. Braun, »Die liturgische Gewandung im Occident und Orient (Freiburg 1907) S 372.«

[14]) Abb. zweier derselben ebendort S. 373.

[15]) Abb. bei Bock, »Geschichte der liturgischen Gewänder« Bd. 2 Tafel XIX, 4 und »Revue de l'art chrét.« (1861), 616.

[16]) Abb. bei Podlaha und Šittler, »Der Domschatz in Prag« (Prag 1903), S. 181 und J. Braun a. a. O. S. 371.

[17]) Podlaha und Šittler »Chrámový poklad u. v. Vita v. Praze« p. XXXVII. Er war auch wohl schon 1355 vorhanden (ebendort XVIII).

[18]) Geschichte Bd. 2 S. 146.

[19]) »Revue de l'art chrét.« (1861) p. 617 u. 635.

## Der Kölner Goldschmied Hermann Leeker.



Der Goldschmied Leeker oder Liecker, der die von Jos. Braun in Nr. 7 dieser Zeitschrift behandelte Monstranz in der ehemaligen Jesuitenkirche zu Hildesheim ausgeführt hat, ist ein angesehener Meister seines Faches gewesen. Ich vermag nicht mit Sicherheit nachzuweisen, ob er ein geborener Kölner war. Ich finde ihn hier zuerst erwähnt im Jahre 1635 im Kirchenbuch der Pfarre S. Johann Evangelist; er wohnte also damals wahrscheinlich am Domhof. Verheiratet war er mit Margaretha Heits, die ihm in den Jahren 1635—1646 sieben Kinder schenkte. In den Jahren 1635—1641 finden die Taufen in der Pfarre S. Johann Evangelist statt, 1644—1646 in der Nachbarpfarre S. Laurenz, zu der bekanntlich die Straße unter Goldschmied gehörte. Margaretha Heits scheint des Meisters zweite Frau gewesen zu sein, da in den Büchern der Goldschmiedezunft (Stadtarchiv Zunftw. 98, 104, 108) in den Jahren 1637—1658 nicht weniger als acht erwachsene Söhne erwähnt werden, die sämtlich den Beruf des Vaters erwählt hatten, einer von ihnen, Hans Hermann, trat jedoch später in den Kapuzinerorden ein. Auch ein Schwiegersohn Heinrich Hermeling, der 1662 erwähnt wird, war Goldschmied. Unzweifelhaft erfreute sich Hermann Leeker eines hohen Ansehens bei seinen Berufsgenossen. Im Jahre 1655 wird er im Verzeichnis der Herren und Verdienten seiner Gaffel an dritter Stelle genannt. Im gleichem Jahre wählte man ihn an Stelle des am 20. Januar verstorbenen Johann Muller zum Ratsherrn. Zweimal erfolgte dem Turnus gemäß seine Wiederwahl, zuletzt zu Weihnachten 1660. Am 26. Februar 1662 ist er verstorben.

Köln. Herm. Keussen.

---

# Bücherschau.

Als Düsseldorfer Bilderbibel erscheinen bei L. Schwann 5 Lieferungen von je 6 Blättern, (90 *cm* breit, 75 *cm* hoch, bei 75 à 60 *cm* Bildgröße), mit der Bestimmung, als Wandschmuck für Schulen, Klöster und Institute Verwendung zu finden, namentlich zur Unterstützung und Erleichterung des biblischen Anschauungsunterrichts; jedes Blatt kostet schwarz unaufgezogen 1 Mk., auf Pappe zum Aufhängen 2 Mk., in Wechselrahmen unter Glas 11 Mk, koloriert 1 Mk. mehr.

Die I. Lieferung (der die andern in einem Abstande von etwa 6 Wochen folgen sollen) enthält die Verkündigung, Heimsuchung, Flucht nach Ägypten, Darstellung im Tempel, der barmherzige Samaritan und Übertragung der Schlüsselgewalt von Commans. Da die Darstellungen dieses bekanntlich ebenso ansprechenden wie korrekten Zeichners sehr einfach und klar sind in der Komposition wie im Hintergrund, da ihre Auffassung durchaus würdig und fromm, so reden sie eine recht verständliche, dazu ganz erbauliche Sprache, den Einblick in den Sinn der hl. Geheimnisse erleichternd, in den sie keinen ablenkenden Gedanken hineintragen. Da die Linienführung bestimmt und edel, die Schattierung maßvoll und ruhig ist, so wirkt die Zeichnung auch in die Entfernung, so daß deren Erläuterung keine Schwierigkeiten bietet. — Das überaus zeitgemäße Werk verspricht daher, ein vortreffliches Lehr- und Erbauungsmittel zu werden, dem der ungemein mäßige Preis eine weite Verbreitung verschaffen dürfte. — Sobald kolorierte Exemplare vorliegen, soll weiter darüber berichtet werden. Schnütgen.

---

Vom göttlichen Heiland. Bilder aus dem Leben Jesu, gemalt von Philipp Schuhmacher, der Jugend erklärt von Franz Xaver Thalhofer, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. in München 1907. (Preis geb 4 Mk.)

Aus dem von Schuhmacher reich illustrierten (hier XV. 285 besprochenen) „Leben Jesu" 17 farbige Tafeln herauszunehmen, um an sie, wie an 16 vignettenartige schwarze Leistenbilder Unterweisungen für Kinder zu knüpfen, erscheint als ein sehr glücklicher Gedanke, denn die gut gezeichneten Farbentafeln mit den Geheimnissen des Lebens Jesu von seiner Verkündigung bis zu seiner Auferstehung sind leichtverständlich und fromm anregend, die Leistenbilder der Auffassung der Kinder angepaßt. Die sie von Blatt zu Blatt begleitenden Erklärungen sind, mit großer Wärme vorgetragen, auf das kindliche Gemüt berechnet, welches aus denselben religiöse Belehrung und Stimmung in reichem Maße zu gewinnen vermag. Das in seinem geschmackvollen Einband prächtig sich präsentierende handliche Buch darf daher für den Weihnachtstisch der Kinder, die ordentlich zu lesen verstehen, aufs wärmste empfohlen werden. Schnütgen.

---

Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst erläutert von Georg Humann. Mit 96 Figuren im Text. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) in Straßburg 1907 (Preis 6 Mk.)

Dieses Buch (das 86. in der Reihe der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte") ist dem Nachweise gewidmet, daß die frühmittelalterliche Handschriftmalerei (ähnlich der Baukunst) den größten Teil ihrer dekorativen Motive der antiken Bauornamentik ent-

lehnt hat, um sie mannigfaltig zu gestalten und der romanischen Baukunst als indirekte Quelle zu überlassen. — Zu dieser wichtigen, dem Wesen nach neuen Feststellung liefert der wegen der Sorgsamkeit und Gründlichkeit seiner Forschungen längst angesehene Verfasser einen ganzen Schatz mühsamst erworbener Belege, die er teils den alten Kodizes direkt entnommen, teils aus der Literatur mit ihren Notizen und Abbildungen gewonnen hat. Sehr umfassend ist die Zahl der begleitenden Illustrationen, die zum großen Teil von ihm selber gezeichnet sind. Diesem Umstande ist es zu danken, daß sie, trotz ihrer vielfachen Kleinheit, (manche sind sehr reduziert unter Einer Nummer zusammengestellt) doch noch klar genug geblieben sind, um beweiskräftig zu erscheinen, in den Text aufgenommen und die bezüglichen Ausführungen unmittelbar begleitend. Eine ganze Reihe von Bauornamenten, die dem Illuminierungsvorbildern gegenübergestellt sind, liefert das weitere Beweismaterial. Dieses ist ganz systematisch geordnet gemäß den Partien, in denen die Ähnlichkeiten bezw. Nachklänge vornehmlich in die Erscheinung treten. Noch übersichtlicher würde es sein, wenn es unter besonderen Überschriften zusammengestellt wäre. Jedenfalls bietet es eine wahre Fundgrube von Beweisstücken. Daß sie als solche auch dem kritischen Prüfer durchweg erscheinen, ist der Objektivität des Verfassers zu danken, der trotz seiner Vorliebe für die partielle Priorität der Manuskripte und ihrer Ornamentik, sie durchaus nicht verallgemeinert, vielmehr (natürlich neben den Bauwerken) auch noch andere Einflüsse anerkennt, wie die orientalischen Gewebe und einzelne Erzeugnisse kunsgewerblicher Arbeiten (wie das Motiv an dem ottonischen Leuchter in Essen, das mehr als ein halbes Jahrhundert später, an einem Kapitäl der dortigen Krypta wiederkehrt).

Von den Bandverschlingungen und Flechtenwerk (die freilich auch im Metallschmuck sehr früh begegnen) ausgehend, führt der Verfasser zunächst die Bortenrahmungen und Medaillons der Handschriften ins Feld, sodann in langer, ungemein detaillierter Ausführung, die architektonischen Glieder, namentlich die Kapitäle, vornehmlich die vom Verfasser so genannten Hornkapitäle (also die Knollenkapitäle), die ihre, die Gotik vorbereitende vielgestaltige Ausbildung doch wohl wesentlich dem neuen Bedürfnisse des Stils zu danken hatten, so vielfach und mannigfaltig auch, gemäß den zahlreichen Abbildungen, ihre Anwendung in den Handschriften gewesen ist. Weniger war dieses auf dem Gebiete der Tierornamentik der Fall, der viel dankenswerte Abbildungen entnommen sind, viel mehr wiederum bei den Säulenschaften, für welche besonders die Kanonarkaturen der Manuskripte einen wahren Schatz reichhaltigster Muster boten, von denen nur die merkwürdigen Knotensäulen hier erwähnt sein mögen. Neben den Säulen spielen die Bogen eine große Rolle, in erster Linie die Hufeisenbogen, sowie die sich gleichförmig durchschneidenden Bogen, die sogenannten Hecken, wie die Klee- und Spitzbogen nebst den Giebelbekrönungen. Auch der für die Glanzzeit der romanischen Baukunst so bezeichnende Stützenwechsel, der in den Handschriften früher nachweisbar, als in der Architektur, fällt mit manchen seiner charakteristischen Begleiterscheinungen in diesen Rahmen. Endlich fügen sich zwanglos in denselben ein die vom Rechteck umrahmten Bogen, der Wechsel von Rundbogen und Giebeln (der freilich auch in den Bauwerken weit zurückreicht), sowie die unregelmäßige Anwendung von Gewölbestützen und andere damit zusammenhängende eigentümliche Anwendungen, aus denen der Verfasser die Vermutung herleitet, daß die Handschriftilluminatoren und die Baumeister in der romanischen Periode nicht selten identisch gewesen seien.

So ist das vortreffliche Buch überreich an frappanten Nachweisen und packenden Kombinationen, die zugleich den innigen Wunsch nahelegen, daß die vom Verfasser hinsichtlich der romanischen Ornamentik an den Miniaturen so trefflich angeregten und angestellten Untersuchungen durch ihn und andere fortgesetzt werden, auch in dem praktischen, dem neuen Kunstschaffen dienlichen Sinne, in dem das Schlußwort sie so zeitgemäß betont.

Schnütgen.

---

Die „Alte und Neue Welt (Halbmonatshefte à 35 Pf. im Verlage von Benziger & Co. in Einsiedeln), hat ihren XXXXI. Jahrgang beendet, dessen Reichtum an Schrift- und Bildwerken durch das 12 doppeltspaltige Folioseiten umfassende Inhaltsverzeichnis wieder recht zur Anschauung gebracht wird. Gedichte und Sprüche, Romane, Novellen, Erzählungen und Humoresken, literarische, welt-, zeit-, kultur-, und kunstgeschichtliche Aufsätze, Schilderungen von Ländern, Völkern, Naturerscheinungen, sowie die Spezialitäten für Frauen und Kinder, endlich Überblicke über die neu erschienenen Bücher wechseln hier ab in Fülle und Mannigfaltigkeit, zumeist vertreten durch bekannte und hervorragende Namen. Was dieses alles begleitet an religiösen, historischen und kulturgeschichtlichen Bildern, an Darstellungen aus dem Gebiete der Allegorien, der Tierwelt, der Geographie, der zeitgenössischen Ereignisse und der zu ihnen gehörenden Porträts, stellt einen enormen Apparat schnell belehrender und fesselnder Art dar. — Dem vollendeten Jahrgange darf daher wiederum ein gutes Zeugnis ausgestellt werden, welches für seinen bereits mit mehreren glänzend illustierten Heften eingeführten Nachfolger als warme Empfehlung betrachtet werden mag.

M.

---

Der Sohn der Hagar, Roman von Paul Keller. Allgemeine Verlags-Gesellschaft in München 1907. (Preis Mk. 4,50.)

An das tragische Los der von Abraham mit ihrem Sohn Ismael verstoßenen Hagar knüpft hier, nicht nur durch den Titel, der durch seine früheren, auch hier besprochenen, Romane vorzüglich eingeführte Dichter an; er läßt den Sohn Robert auf Kosten seiner verirrten Mutter ins Leben treten und nach allerlei drastischen Schicksalen elend zugrunde gehen. Die Umstände, unter denen der letztere sich vorbereitet und vollzieht, der eigentliche Kern des spannenden Buches, ist reich an Konflikten, wie an ihren entsprechenden Schilderungen, reich an Leidensszenen, wie an humorvollen Begebnissen, reich an tragischen wie an versöhnlichen Wendungen, in denen die einzelnen Personen und Gruppen gut charakterisiert erscheinen, in hohem Grade das Interesse fesselnd, geeignet, nicht nur in den höheren Kreisen, sondern auch in den Volksschichten anzusprechen, dank den Verwicklungen und der Art, wie sie Ausdruck und Ausgleich finden.

G.





Kupfervergoldete Monstranz der spätesten Gotik.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Kupfervergoldete Monstranz der spätesten Gotik.

(Mit Abbildung Tafel IX, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abbildung 15.)



erzogenrath (Landkr. Aachen) besaß diese Monstranz, bis sie 1902 durch Goldschmied Beumers vor einer unverständigen Restauration bewahrt, vom Vorstande der Düsseldorfer Ausstellung erworben wurde, um in meine Sammlung überzugehen. Sie ist 66 *cm* hoch, 2100 *g* schwer, aus Kupfer getrieben, bezw. gegossen und stark im Feuer vergoldet, mit Ausnahme der drei Silbergußfigürchen, die unvergoldet belassen, den einzigen Farbenunterschied bezeichnen. Bis auf die architektonischen Glieder ist die Monstranz meisterlich mit dem Hammer getrieben, also namentlich ihr ganzer Untersatz mit Einschluß der breiten Basis für den Zylinder.

Der stark profilierte, reich gegliederte Fuß von 21 *cm* Breite besteht aus dem länglichen Sechseck, dem vorn wie hinten und seitlich je ein halbrunder Paß vorgelegt ist, so daß eine Art oblonger Sternbildung sich ergibt. Aus dieser Fläche ist durch ein kräftiges doppelkehliges Profil eine querliegende Raute herausgetrieben, um in zwölf langgezogenen Quadronen den Übergang zum sternförmig aufstrebenden Schaft zu gewinnen. In den sechs Vertiefungen desselben liegt je ein ganz dünner profilierter Dienst, der durch den runden zwölfteiligen Quadronenknauf hindurchgeht. Wie der flache Kugelknauf in der Mitte wie oben und unten durch einen Drahtring umwunden ist, so bildet ein solcher auch den Übergang zu dem sechsteiligen Profilstern, aus dem wiederum zwölf langgezogene Quadronen zum Trichter überleiten. Dieser ist als zwölfeckiger Stern der Träger der ovalen Zwölfpaßplatte, die sich durch ein ebenfalls herausgetriebenes Sternbild zu dem runden durchbrochenen Lilienfries, als dem Ausgangspunkt des Glaszylinders verjüngt. Aus seiner Wiederholung am oberen Endpunkt entwickelt sich, durch eine Achtpaßkehle vermittelt, ein Sterndach mit Konsole für die Mittelfigur.

Um den so gebildeten Kern gruppieren sich in ganz leichter durchsichtiger Ornamentarchitektur, auf verschnittenen Strebepfeilern die spielend geformten Baldachine, die ganz im Sinne der Metalltechnik gelöst, dem ganzen Schaugefäß eine so graziöse, wie reiche Wirkung verschaffen. Die den Strebepfeilern vorgelegten zierlichen Astglieder, wie die teils gerade aufragenden, teils geschwungenen Fialen beleben malerisch die Silhouette, und bis hinauf zu dem flachen luftigen Helm mit seinem zackigen Kreuzschluß verleugnet nichts den dem Goldschmied angewiesenen Rahmen.

Während der Fuß mit seinen Profilen und Quadronen deutlich die Renaissance kündet, zeigt sich der Aufbau noch ganz von der Spätgotik beherrscht, so daß die Verwandtschaft mit der Monstranz Karls V. im Aachener Münsterschatz unverkennbar ist. Auf sie hat von Falke in seinem XVI. Jahresbericht Seite 24/25 hingewiesen und damit auf die für Herzogenrath benachbarte Werkstätte des Siegelstechers und Goldschmiedes im Dienste von Kaiser Maximilian I., Hans von Reutlingen. Freilich zeigen der balusterförmige Ständer des Fußes und die ihm ähnlichen Säulchen des Aufbaues viel entwickeltere Renaissanceformen, aber an ihren übrigen Gliederungen, namentlich an den sternförmigen Profilen des getriebenen Fußes und noch mehr an der malerischen Ausgestaltung des Baldachins kommen die gotischen Reminiszenzen vollständig zum Ausdruck, so daß die Gemeinsamkeit des Ursprungs kaum zu bezweifeln ist.

Die drei den Aufbau unserer Monstranz begründenden, in ihn vortrefflich sich einordnenden Figuren von Maria und Johannes, die je auf einer durch Mittelring gegliederten Konsole gerade über den herabhängenden kleinen Kugeln stehen, wie des auferstandenen Heilandes mit der Siegesfahne, den eine Mandorla umgibt, scheinen auf etwas älteren Modellen zu beruhen, so daß sie gleich nach 1500 zu datieren sein dürften, während das Gefäß selbst um zwei Jahrzehnte jünger anzunehmen wäre. Die Verwendung vorhandener Formen für den Figurenschmuck kirchlicher Gefäße ist eine an diesen gerade gegen Schluß des Mittelalters öfters beobachtete Erscheinung. Schnütgen.

# Die Erweiterungsbauten der Stadtpfarrkirche zu Leobschütz in Oberschlesien und der Pfarrkirche St. Mauritius zu Friedrichsberg bei Berlin.

(Mit 5 Abbildungen.)



Die Erweiterung vorhandener Kirchen ist zwar eine oft behandelte Angelegenheit, hat doch auch diese Zeitschrift schon trefflichste Aufsätze darüber gebracht, aber der tatsächliche Erfolg scheint den eifrigen Bestrebungen der Kunstverständigen und Altertumsfreunde nicht zu entsprechen. Immer wieder verschwinden alte Kirchen. Oder entgehen sie diesem Schicksal, dann stehen sie unbenutzt und unbenutzbar neben einem selbständigen Neubau da. Man sieht es ihnen an, ihr Schicksal ist besiegelt, sie gehen ihrer Zwecklosigkeit halber doch bald zugrunde. Nur Gebäude, die einem bestimmten Zwecke dienen, die einem dringenden Bedürfnisse entsprechen, dessen gebieterische Notwendigkeit den Beteiligten die tägliche Unterhaltung, Reinigung und Ausbesserung aufzwingt, bleiben durch die Jahrhunderte erhalten. Sonst stehen sie wie alte Gebäude in einem „Freilicht-Museum" da, aber nicht von Museumsbeamten gepflegt. Sie sind jedem im Wege, kaum beachtet, und die trostlose Unbenütztheit macht sie selbst dem Kunstfreunde recht unbekömmlich. Häufig sieht man auch bloß noch einen erhaltenen Turm oder eine Apsis als Überbleibsel und unbehilfliches Angedenken an die schlimme Vernichtung der einzig sicheren Urkunden über die Blüte des Ortes in vergangenen Zeiten. Das einzig kennzeichnende Bauwerk der ganzen sonst so nüchternen Stadt, das sich der Phantasie aller Einwohner von Jugend auf so anheimelnd eingeprägt hatte, das jedem Fremden den Ort von anderen unterscheiden ließ, es ist verschwunden, weil man durchaus eine neue Kirche haben wollte und niemand darauf hinwies, daß beides zu haben möglich sei, die Erhaltung des alten Gebäudes wie einen Neubau. Nur gehört etwas Geduld, Erfahrung und Selbstverleugnung von seiten des Baumeisters dazu, vorausgesetzt, daß man sich an einen solchen gewendet hat, soll ein Erweiterungsbau zustande kommen. Nur ein Erweiterungsbau in gehörigen Abmessungen kann helfen und auf die Dauer befriedigen. So hat es das Mittelalter getan, auf solche Weise nur sind uns die meisten Kirchen erhalten worden, so muß es auch heutzutage geschehen. Das „finstere" Mittelalter ist die beste Lehrmeisterin. Betrachten wir daher vorerst einige der lehrreichsten alten Beispiele.

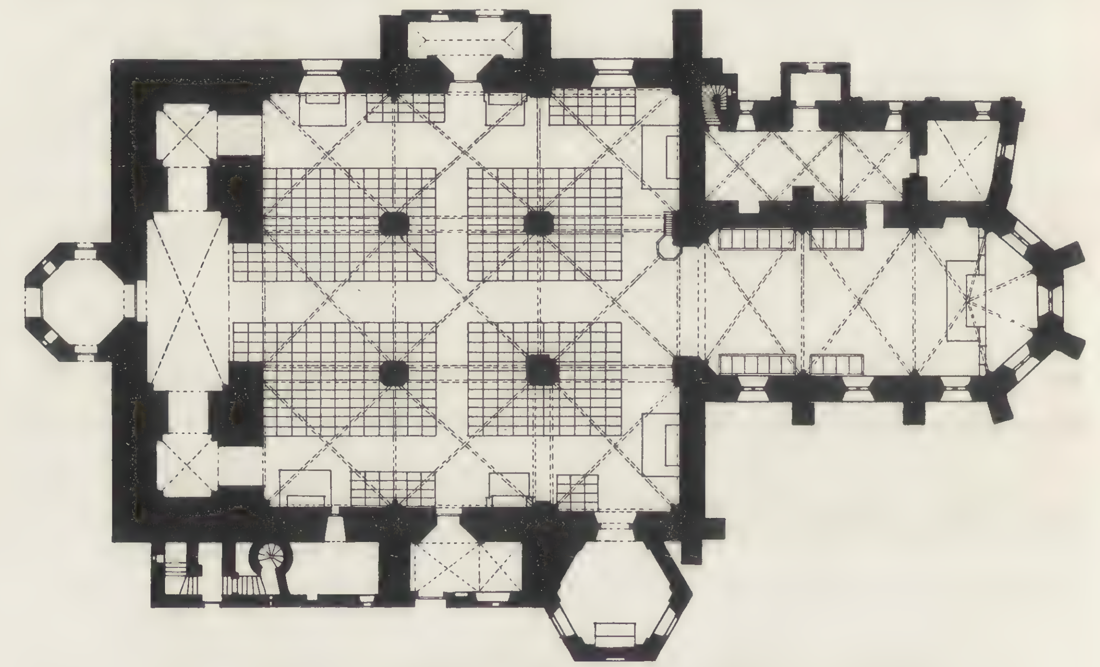


**Abb. 1. Grundrifs der katholischen Stadtpfarrkirche zu Leobschütz vor dem Umbau.**

Die Praxis lehrt. Mit Theorie ist nicht viel zu helfen. Die Platzfrage spielt dabei die Hauptrolle. Nicht immer liegt der verfügbare Raum da, wo man ihn haben möchte, nämlich in der Verlängerung der Kirche. Wie geschickt sich die mittelalterlichen Baumeister erwiesen haben — Handwerksmeister waren es nicht — zeigen die geistreichen Lösungen. Nehmen wir z. B. die sehr bekannte Pfarrkirche von Schwaz in Tirol. Sie steht als wundersames Beispiel einer vierschiffigen Kirche in den Kunstgeschichten. Daß sie ein Erweiterungsbau einer dreischiffigen Kirche ist, hat man nicht gemerkt, so geschickt ist der mittelalterliche „Steinmetzmeister" vorgegangen. Im Westen, Norden und Osten begrenzen Straßen die Kirche. Nach diesen Richtungen hin war eine Erweiterung also ausgeschlossen; nur nach dem Friedhof, nach Süden hin, ließ sich die Kirche genügend vergrößern. So setzte der Baumeister an Stelle des einen Seitenschiffes noch ein dem Mittelschiff gleich breites drittes Schiff nebst dem alten Seitenschiffe wieder an. Daß der mittelalterliche Baumeister die Verbreiterung so geschickt vorgenommen hat, daß es bisher übersehen worden ist, widerlegt auch die heftigen Angriffe der Ruinenfreunde gegen die geistreichen Wiederhersteller der den Einsturz drohenden Baureste. Bemüht sich der Baumeister, bei seiner Erneuerung dieselbe Formensprache zu reden, welche die vorhandenen Reste angeben, dann behauptet man, das sei eine Fälschung. Keiner könne nunmehr wissen, was alt und neu sei. Im selben Atem ertönt aber die Anklage, die Wiederherstellung sei so roh und schlecht, man könne alles Neue mit Händen greifen. Ein Vorwurf hebt den andern auf. Die Kritiker übersehen völlig zweierlei. Einmal ist die Kunstgeschichte auch der nicht wiederhergestellten Bauwerke recht irrig geschrieben worden. C'est la fable convenue. Andererseits aber befinden sich die Kritiker in der beneidenswerten Lage, daß sie nie ein Bauwerk wiederhergestellt haben. Im Augenblick der eigenen Betätigung würden sie genau so siegesgewisse Kritiker finden, die nie etwas selbst geschaffen haben, und sie würden den Wert solcher Kritik begreifen. Nur Bauwerke, die in Benutzung bleiben, überliefert ein Jahrhundert dem anderen. Bauwerke, die

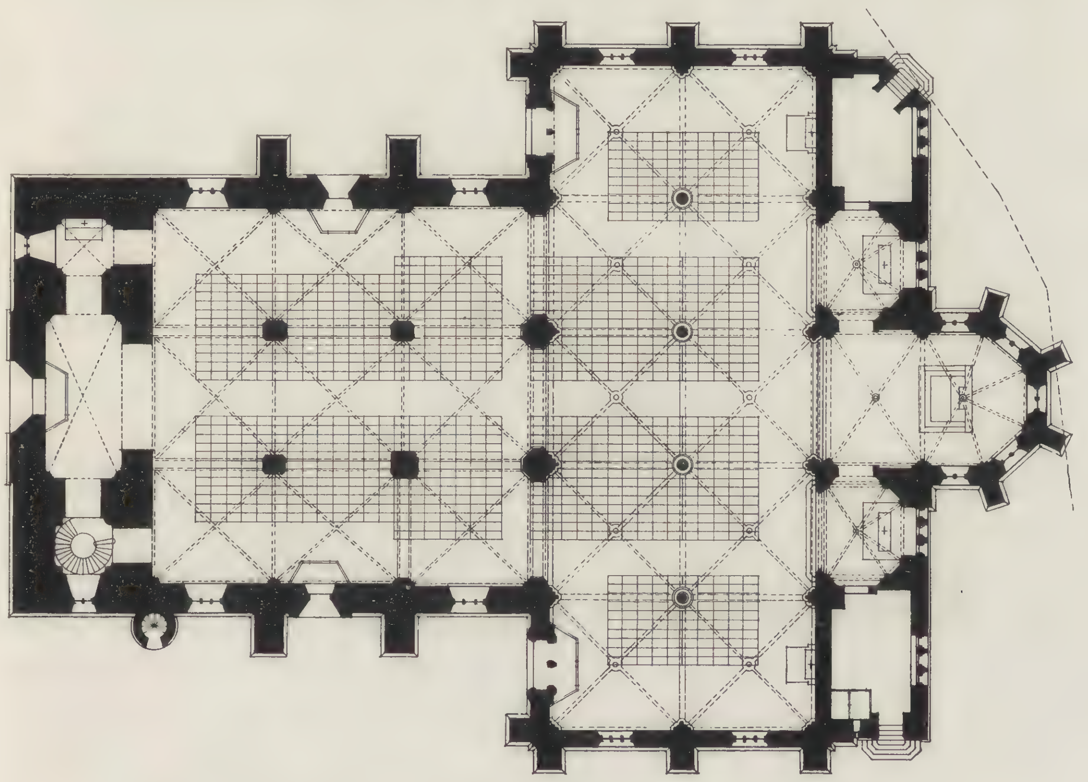


Abb. 2. Grundrifs der katholischen Stadtpfarrkirche zu Leobschütz nach dem Umbau.

in Benutzung bleiben, erfordern aber Anpassen an die jeweiligen Bedürfnisse, daher Umänderungen, Vergrößerungen und Erneuerungen. — In ähnlicher Weise wie Schwaz sind die Kirchen von Krahnenburg am Niederrhein und St. Maria zur Höhe in Soest erweitert worden. Beide waren einschiffige Bauten. Man behielt sie als Seitenschiff bei und führte ein neues Hochschiff nebst zweitem Seitenschiff daneben auf.

Auch einer dritten Art der Vergrößerung nach den Seiten hin begegnen wir. Man baute dreischiffige Kirchen zu fünfschiffigen um, indem man die Seitenmauern nach außen rückte. So zeigen es die Dome zu Braunschweig und Augsburg. — Am selbstverständlichsten und einfachsten ist die Verlängerung der Kirche nach Osten oder Westen, falls es der Platz gestattet. Des öfteren hat man nur den Chor abgebrochen und diesen durch einen neuen bedeutend vergrößerten ersetzt. Das half natürlich nur Dom- und Klosterkirchen oder in Stiften, wenn die Zahl der Geistlichen beträchtlich angewachsen war. Eines der glanzvollsten Beispiele bietet das Münster zu Aachen.


Abb. 3. Die katholische Stadtpfarrkirche zu Leobschütz nach dem Umbau.

Der Vergrößerung des Laienraumes tragen mächtige Kreuzschiffsanlagen Rechnung. Man findet sie daher wohl am häufigsten. So ist Groß St. Martin und St. Aposteln in Köln erweitert worden. Höchst interessant ist St. Nazaire zu Carcassonne.

In dieser Art und Weise, die durch Hunderte geschichtlicher Beispiele als das natürliche Vorgehen bezeugt und geheiligt ist, hat der Unterzeichnete den Erweiterungsbau der alten Stadtpfarrkirche zu Leobschütz vorgenommen. Sie stammt noch aus der Zeit der hl. Hedwig; ihren Formen nach ist sie gegen 1240 begonnen worden. Beinahe hätte man sie heruntergebrochen. Aber nach Vorlage des zur Ausführung gelangten Entwurfes stimmte der Geistliche, Konsistorialrat Czernotzky, wie die Gemeinde einmütig für die Erhaltung und Erweiterung der Kirche. Das neue Kreuzschiff ist bei 16 *m* Tiefe und 40 *m* Länge eine ganze Kirche für sich, so daß nun reichlich Raum vorhanden ist. Die künstlerische Ausgestaltung bot natürlich mancherlei Doktorfragen zu lösen. Da war über dem alten Schiff ein wenig steiles Dach aus der Zeit 1820 vorhanden. Es war nur wenig verfault. Sollte man 20000 Mk. für ein neues Dach aufwenden, ohne daß eine zwingende Notwendigkeit vorlag? An überflüssigen Mitteln leiden die katholischen Gemeinden nicht. Überdies, in welchem Neigungswinkel sollte man es herstellen? Machte man es merklich steiler, dann schlug es die zierlichen Westtürme tot, erdrückte den Unterbau, die Kirche selbst und die umliegenden kleinen Stadthäuser. Der neue Kreuzbau verdeckte die wenig schöne Neigung des Daches von 1820. Wann hört auch die Pflicht der Erhaltung alter Bauten auf?

Ein höheres Dach hatte die Kirche nie gehabt, denn es gelang mir die Entdeckung, daß die Kirche früher eine Basilika und zwar schon einmal ein Kreuzbau gewesen war; daß man erst zur Zeit Karls IV., vielleicht 1380, daraus eine Hallenkirche gemacht hatte und daß dabei die hochgeführten Seitenschiffe dem mittleren Dache parallele Dächer er-

halten hatten. So gliedert sich die Kirche jetzt trotz der beträchtlichen Vergrößerung in die kleineren Verhältnisse des Stadtbildes gut ein. Ob die aufgehöhten Seitenschiffsmauern überdies ein beträchtlich höheres Dach tragen können, ist fraglich. Daß der so eingreifende Umbau von rund 1380 bisher nicht erkannt worden war, zeugt auch dafür, daß sich solche Umbauten nicht notwendigerweise scharf in ihren Formen von dem ursprünglichen Bau scheiden müssen. Ist doch auch die nachträgliche Auswölbung der romanischen Kirchen so wenig erkannt worden, daß man diese Bauten für Kinder eines besonderen Stiles die Kommunionbank in das Schiff hineingebaut ist. Es entsteht dabei meinem Ermessen nach der stattlichste Altaranblick, den man schaffen kann. In Leobschütz ließ sich eine solche Anordnung wegen des alten Chores nicht ermöglichen, dagegen gelang dies, wenn auch in kleineren Verhältnissen, bei dem Erweiterungsbau der St. Mauritiuskirche zu Friedrichsberg bei Berlin.

Diese Kirche war erst 14 Jahre alt. Seinerzeit war sie fast im freien Felde, weit im fernen Osten Berlins als Dorfkirche in den denkbar einfachsten Formen von dem Unterzeichneten ausgeführt worden. Ein 10,80 *m*

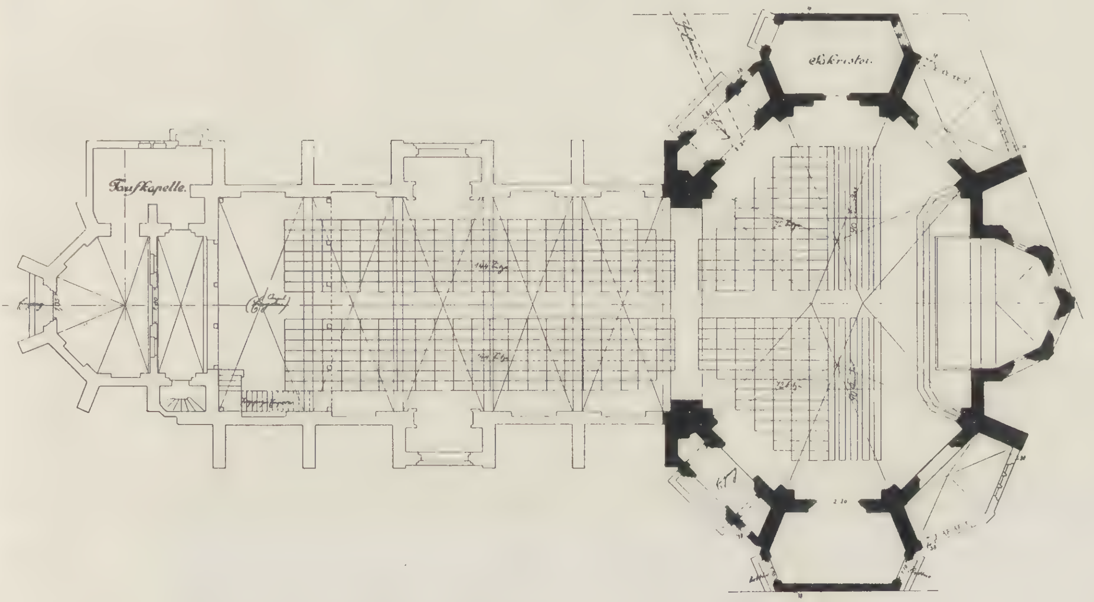



**Abb. 4. Grundrifs der St. Mauritiuskirche zu Friedrichsberg bei Berlin.**

hielt, des „rheinischen Übergangstiles“. Der Unterzeichnete hat daher das neue Kreuzschiff in solchen Formen gehalten, daß der Gesamtbau eine künstlerische Einheit bildet, ohne vorhandene Formen unmittelbar nachzuahmen. Der alte Chor ist — um eine Achse verkürzt — an das neue Querschiff wieder angesetzt worden, so daß von der alten Kirche alles erhalten ist, was irgendwie möglich war.

Die Anlage großer Querschiffe ist übrigens auch bei Neubauten die beste Lösung für die Unterbringung zahlreicher Kirchenbesucher, die den Altar gut sehen und die Predigt hören wollen. Allerdings darf dann der Hochaltar nicht in einem tiefen Chor stehen, sondern möglichst in einer flachen Apsis, so daß

breites Schiff mit einem bescheidenen Chor daran war das Ganze. Das überaus schnelle Wachsen Berlins hat das freie Feld zwischen Stadt und Dorf verschwinden lassen. Riesige Häuserviertel sind fast bis heran an die kleine Kirche gewachsen und mit ihnen die Zahl der Katholiken. Es galt daher, die Kirche zu vergrössern und möglichst aus ihrem bescheidenen Äusseren mit wenigen Mitteln etwas Ansehnliches zu schaffen. Mußte doch der eifrige Pfarrherr, Herr Kuborn, jeden Pfennig zusammenbitten. Eine bloße Verlängerung hätte wenig mehr an Kirchenplätzen ermöglicht, so mußte auch hier der verbleibende schiefwinklige Platz durch einen Querbau ausgenutzt werden. Wegen der schrägen Gestalt desselben lag es nahe, die Kreuzflügel

vieleckig abzuschließen. Da die Gewölbe hoch in das Dach hineingeführt sind, so entstand innen eine Art langgestreckter Kuppelraum, der sich über dem Hochaltar als mächtiger Baldachin emporwölbt. Für den Hochaltar selbst dient die ganze Querschiffswand als eine große, feierlich wirkende Rückwand.

Die Anordnung der beiden Haupteingänge in den rückwärts liegenden Wänden derKreuzarme hat sich für das Füllen wie für das Entleeren der Kirche als höchst praktisch erwiesen und ist besonders sehr zugsicher. In Leobschütz hat man allerdings mit der anscheinend polnischen Landessitte zu kämpfen (Leobschütz ist übrigens völlig deutsch), daß die Mädchen innen sofort an den Türen niederknien und daselbst verbleiben. Ebenso halten es die jungen Burschen für besonders fein, vor der Kirchentür, außen, dem Gottesdienst beizuwohnen. Dadurch wird natürlich jede Verkehrsmöglichkeit gehemmt. In Berlin ist das Publikum als Großstädter gewöhnt, „den Eingang freizugeben" und nach vorn zu gehen.

Ein reich ausgebildeter Vierungsturm trägt das Geläute. Dadurch ist der Platz für den Turmunterbau gespart und der Turm selbst beträchtlich verbilligt. Das ganze Dach ist Eisen, warum soll man diese neuzeitliche Möglichkeit nicht ausnützen und in Eisen noch einen Turm hinaufsetzen? Er ist völlig mit Metall bekleidet, will also auch nicht den Eindruck eines massiven Vierungsturmes hervorrufen. Trotzdem die Kirche im Äußeren bis zur Regenrinne nur 10 *m* hoch ist, macht der Innenraum durchaus keinen niedrigen Eindruck, da die Gewölbe hoch in das Dach hineingeführt sind. Es dürfte sich jede Dorfkirche durch den Anbau einer ähnlichen Querschiffsanlage beträchtlich und ansehnlich erweitern lassen. Ist hinter dem Chor kein Platz für solch einen Anbau vorhanden, dann vielleicht am Westende. Auch in Friedrichsberg ist so verfahren worden und der alte Chor zur Eingangshalle umgeschaffen worden. Es dürfte kaum eine alte Kirche geben, die so ausnahmsweis unglücklich gelegen wäre, daß man sie nicht ausreichend durch einen größeren Anbau erweitern könnte, so zwar, daß schließlich das Ganze eine künstlerische Einheit wird, der man nicht ansieht, daß sie aus verschiedenen Teilen erst nachträglich zusammengeschweißt ist.



Abb. 5. Die St. Mauritiuskirche zu Friedrichsberg bei Berlin.

Selbst die Anpassung des neuen Ziegelmaterials an das alte bietet kein unüberwindliches Hindernis. Die alten Ziegeln zu Leobschütz hatten ersichtlich bei dem Trocknen auf Kies gelegen, der sich in die Oberflächen eingedrückt hatte und mit eingebrannt war. Die neuen Backsteine sind ebenso hergestellt worden und sehen daher wie die mittelalterlichen Ziegeln aus. Das alte Ziegelmauerwerk ist bei der Wiederherstellung mit heißem Wasser und grüner Seife abgewaschen und mit Weißkalk frisch gefugt worden. So ist auf ungekünstelte Weise auch darin ein künstlerisch einheitliches Bild geschaffen worden.

Natürlich ist für den Baumeister der Entwurf wie die Ausführung eines Erweiterungsbaues viel schwieriger, zeitraubender und gefahrvoller als ein Neubau, selbstverständlich auch weniger einträglich, und so muß schließlich der befriedigende Gedanke, einen alten Bau gerettet zu haben, die Erinnerung an so manches vergolden. Das tut er aber auch.

Berlin-Grunewald. Max Hasak.

---

## Die Wage der Gerechtigkeit.



ie Wage der Gerechtigkeit ist unter den Attributen, mit denen die Kunst ihre Allegorien auszustatten pflegt, ohne Zweifel eins der bekanntesten und verbreitetsten. Sie ist nicht nur Attribut geblieben, sondern seit langer Zeit zur sprichwörtlichen Redensart geworden. „Das gegründetste Vorurteil wieget auf der Wage der Gerechtigkeit so viel als nichts", sagt schon Lessing in der Emilia Galotti.[1]) Und ebenso legt nach Schillers Wort beim „Antritt des neuen Jahrhunderts" „der Franke seinen ehrnen Degen in die Wage der Gerechtigkeit."[2]) Noch am 8. Mai 1907 hat der Pole Fürst Radziwill im preußischen Herrenhaus auf diese Stelle aus Schillers Gedicht Bezug genommen, als er der Regierung vorwerfen zu sollen glaubte, daß der nationale Kampf unter der Ägide des Staates fortgeführt und geschürt werde. Das müsse eine entsittlichende Wirkung auf die Richter ausüben. Das rufe eine Atmosphäre hervor, unter der die Richter meinten, sie müßten der Göttin Themis die Binde von den Augen reißen und das Schwert des Brennus mit dem Rufe: vae victis! in die Wagschale der Justiz werfen.[3]) Die Augenbinde der Gerechtigkeit, die bei dieser Gelegenheit einen verspäteten Verteidiger fand, ist schon von vielen getadelt und verworfen worden.[4]) Aber gegen die Wage sind niemals Angriffe laut geworden. Wir alle sind heute vollständig an dieses Attribut gewöhnt. Ein Maler oder Bildhauer, der es durch andere ersetzt, fühlt sich regelmäßig verpflichtet, durch das Wort „Justitia", „Gerechtigkeit" oder dergleichen, die Dunkelheit seiner Darstellung zu erläutern. Denn wir sind heute geneigt, einer Allegorie, die keine Wage trägt, den Charakter der Gerechtigkeit abzusprechen. Die Wage der Gerechtigkeit ist eine Vorstellung, die uns in Fleisch und Blut übergegangen, zur zweiten Natur geworden ist.

Aber wie es so oft mit Dingen geht, die jedem von jeher geläufig sind, so auch hier; nach dem Warum und Woher hat selten einer gefragt. Und die spärlichen Antworten, die nach der einen oder anderen Richtung vorliegen, weichen fast durchweg aufs stärkste voneinander ab. Darum sollen im folgenden 1. Zeit und Ort der Entstehung, 2. die Ursachen der Entstehung und 3. die Bedeutung des Attributs untersucht werden.

### I.

In Deutschland[5]) läßt sich die Wage als Attribut der Gerechtigkeit schon seit dem frühen Mittelalter nachweisen. Wenn nicht deutschen, so doch westfränkischen Ursprungs wird die Darstellung der Gerechtigkeit mit der Wage auf dem Bilde Karls des Kahlen in der dem IX. Jahrh. entstammenden Bibelhandschrift der Kirche S. Calisto zu Rom sein. Dem XIII. Jahrh. gehören die allbekannten Figuren der Kardinal-

[1]) V, 5.

[2]) Werke, herausgegeben von Boxberger. I⁶. Berlin 1901, Grote. p. 289. [3]) »Verhandlungen« p. 175.

[4]) v. Moeller, „Die Augenbinde der Justitia", in »Zeitschrift für christliche Kunst« 1905, Nr. 4 u. 5. Otto Gierke, „Die Stellung und die Aufgaben der Rechtsprechung im Leben der Gegenwart", »Tägliche Rundschau« 1906, Nr. 154. Vgl. »Dtsch. Juristen-Zeitung« XII. 1907, Sp. 1130.

[5]) Müller und Mothes, »Illustriertes archäologisches Wörterbuch« II. 1878. p. 972. Otte, »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie« I. 5. Aufl. 1883. p. 500.

tugenden am Grabmal des Papstes Klemens II. im Bamberger Dom und am Taufbecken in Hildesheim an. Bei der Hildesheimer Justitia ist außer der Wage auch der Spruch: „Omnia in numero, mensura et pondere pono" beachtenswert. Seit dieser Zeit werden derartige Verwendungen des Attributs auf Fresken und Miniaturen, an Rathäusern und Grabdenkmälern, an allen Stellen, wo sich Gelegenheit bietet, häufig. Seit der Renaissance treten sie massenhaft auf.

In denselben Jahrhunderten des Mittelalters finden wir die Wage der Gerechtigkeit aber auch in zahlreichen anderen Ländern, namentlich in Italien und Frankreich.[6]) Raffaels berühmte Justitia steht am Ende einer unendlich langen Reihe voraufgehender Gestalten. Und ebenso besitzt Frankreich schon aus dem Mittelalter in seiner Malerei und Skulptur eine Fülle von Beispielen. Im ganzen Bereich der mittelalterlichen Kunst stehen die Kardinaltugenden in hoher Achtung, mit ihnen die Gerechtigkeit, und mit ihr fast unzertrennlich verbunden, kehrt die Wage überall wieder.

Es liegt für uns kein Anlaß vor, diesen Darstellungen näher nachzugehen, ausführliche Register von ihnen aufzustellen und darauf gestützt, die Entwicklung des Attributs in der mittelalterlichen Kunst Deutschlands, Italiens und Frankreichs zu untersuchen oder nach gleichzeitigem Vorkommen in sonstigen Gebieten, in Skandinavien, in Rußland oder im Orient, Umschau zu halten. Denn es ist gänzlich ausgeschlossen, daß die Wage der Gerechtigkeit deutschen oder französischen oder italienischen oder überhaupt mittelalterlichen Ursprungs wäre. Von keinem dieser Länder hat eine Verpflanzung und Übertragung nach den anderen hin im Mittelalter stattgefunden. Wie könnte sonst das Attribut gleich zu Beginn der Epoche überall gleichmäßig verbreitet sein! Um Zeit und Ort seiner Entstehung festzustellen, müssen wir weiter zurückgreifen. Und es ist ja auch schon oft und sehr richtig betont worden, daß, wie die Kardinaltugenden selber, so auch ihre Symbole, wenn auch nicht durchweg, doch großenteils antiken Ursprungs sind.

Bei der starken Abhängigkeit der römischen von der griechischen Kunst tun wir gut, mit Griechenland zu beginnen und uns dann erst Rom und den Ausläufern der antiken Kunstübung zuzuwenden.

Die griechischen Göttinnen Themis und Dike sind keineswegs überall mit der Wage dargestellt worden. Themis erscheint zuweilen als Orakelgöttin,[7]) auf dem Dreifuß sitzend, mit dem Frager vor ihr, nur durch die Inschrift kenntlich. Dike wird gelegentlich als strafende Gerechtigkeit mit Hammer, Keule und Schwert abgebildet.[8]) Reichhaltig ist die Überlieferung in dieser Beziehung überhaupt nicht. Vieles ist vernichtet; am Pergamonfries liest man den Namen der Themis, aber von ihrer Gestalt ist wenig und von ihren Attributen nichts erhalten.[9])

Immerhin läßt sich die Wage in einzelnen Fällen bereits in der griechischen Überlieferung als Attribut der Gerechtigkeit nachweisen. Allgemein wird sie der Themis z. B. von Nork,[10]) Scheiffele[11]) und Lübker[12]) zugeschrieben. Beispiele einer Themis mit Füllhorn und Wage hat Zoega auf griechischen Münzen festgestellt.[13]) Und Dike trägt die Wage im Hymnus auf Hermes und bei Bakchylides.[14]) Da der Hymnus dem VII. Jahrh. vor Christus entstammt, während Bakchylides in der Zeit der Perserkriege dichtete und jene Münzen erheblich jüngeren Ursprungs sind, so läßt sich demnach die Wage in der Hand der später zur Allegorie herabgesunkenen Gerechtigkeit zuerst auf griechischem Boden im VII. Jahrh. ausfindig machen. Ob sie zuerst in der Dichtung oder der bildenden Kunst vorkommt und ob sie nicht in derselben Weise schon erheblich früher von den Griechen verwendet worden ist, bleiben offene Fragen.

Bei den Römern kommen Justitia und Aequitas in Betracht.[15]) Die Justitia erfreute

[6]) Didron, »Annales archéologiques« XX. 1860. p. 65 ff.

[7]) Daremberg et Saglio, »Dictionnaire des antiquités grecques et romaines« III, 1. 1900. p. 777. Fig. 4245.

[8]) Sittl, »Archäologie der Kunst«. 1895. p. 836.

[9]) »Führer durch das Pergamon-Museum.« Berlin 1901. p. 17.

[10]) »Real-Wörterbuch« IV, 1845. p. 367.

[11]) Pauly, »Real-Enzyklopädie« VI, 2. 1852. p. 1789.

[12]) »Real-Lexikon« 6. Aufl. 1882. p. 1167.

[13]) Scheiffele, l. c.; Daremberg et Saglio, l. c.

[14]) Hymnus auf Hermes, Vers 324. — »Paulys Real-Enzyklopädie.« Neue Bearbeitung. Herausgegeben von Wissowa. Halbband IX. 1903. p. 576. v. Dike.

[15]) Wissowa, »Religion und Kultus der Römer«. 1902. p. 275 f.; Stevenson-Smith-Madden »Dictionary of roman coins«. 1889. p. 17f. 499.

sich noch zu Beginn der Kaiserzeit göttlicher Verehrung, bei der Aequitas ist sie bisher nicht zu beweisen. Sie erscheint als Personifikation, zu der die Justitia noch im Altertum wurde. Bei beiden findet sich auf römischen Münzen die Wage, bei der Justitia seit Tiberius, bei der Aequitas seit Galba, bei dieser unendlich viel häufiger als bei jener. Die Wage wird fast stets in der rechten Hand gehalten; als zweites Attribut dient meist das Füllhorn. Abbildungen finden sich in der Literatur über das römische Münzwesen in großer Zahl. Darunter ist von besonderem Interesse ein Denar des 258—267 herrschenden Postumus, des Gegenkaisers des Gallienus. Auf der Rückseite steht die Aequitas mit Wage und Füllhorn. Die Umschrift aber nennt Colonia Claudia Agrippina, Cöln, die Hauptstadt des Postumus.[16]) Hier haben wir das früheste Beispiel für die Wage der Gerechtigkeit auf deutschem Boden und zugleich den deutlichsten Beweis für den antiken, griechisch-römischen Ursprung des Attributs.

Unbekannt ist dagegen dem heidnischen Altertum die Darstellung der Gerechtigkeit im Kreise der Kardinal- oder anderer Tugenden. In dieser Hinsicht wird die Verbindung zwischen der griechisch-römischen Antike und der Kunst des Mittelalters aufs beste durch ein Kuppelfresko der christlichen Nekropolis zu El-Kargeh bei der großen Oase in der libyschen Wüste hergestellt.[17]) Aus welcher Zeit die Darstellung stammt, ist zweifelhaft; sie soll in das IV. Jahrh. gehören. Neben verschiedenen Personen aus dem Alten und Neuen Testament, neben Adam und Eva, Noah, Abraham, Isaak und Jakob, Sarah, Daniel, Maria, Paulus und Thekla, sehen wir hier drei Tugenden, welche in den beigefügten Inschriften als Eirene, Dikaiosyne und Euche bezeichnet werden. Die Gerechtigkeit aber trägt, genau wie auf den Kaisermünzen, Wage und Füllhorn.

Auf antiken Einfluß geht ferner zweifellos die Wage der Gerechtigkeit am Thron des Kaisers Nicephorus Botoniates von Byzanz (1078—1081) zurück.[18])

So läßt sich als Ursprungsland des Attributs Griechenland, als sein Alter, vom Hymnus auf Hermes bis zur Gegenwart gemessen, die Zeit von mehr als 2500 Jahren angeben. Seine Verwertung in der Kunst und dem Handwerk, der Dichtung und Prosa der Gegenwart hängt in fortlaufender Kette historisch mit der griechischen Kunst und Poesie des Altertums zusammen. Mögen auch zeitlich fürs erste einige Lücken bleiben, mag z. B. ein längerer Zeitraum zwischen der letzten antiken und der ersten karolingischen Darstellung der Gerechtigkeit mit der Wage in der Hand bestehen, so hat doch stets auch in solchen Fällen ein Zurückgreifen auf die antike Tradition, kein Neuerfinden stattgehabt.

## II.

## Die Ursachen der Entstehung des Attributs.

Lange, ehe die Wage der Themis oder Dike als Attribut beigegeben werden konnte, mußte die Wage[19]) selbst zunächst erfunden sein. Bei jedem Kulturvolk findet sie sich früh, aber keineswegs bei allen Völkern. Oft mag sie infolge des Verkehrs von den Bewohnern einer andern Gegend übernommen worden sein. Ohne Zweifel ist sie aber nicht nur einmal, sondern mehrfach neu erfunden worden. Und jedesmal bedeutet ihre Entdeckung oder Entlehnung einen der größten Fortschritte der Kultur für das ganze Land und seine Bewohner. Ihre einfachste Form ist die sog. Krämerwage, die Wage mit zwei Schalen, die an den Enden des Wagebalkens herunterhängen. Aber auch diese Krämerwage hat zahllose Abwandlungen durchgemacht, ehe sie ihre heutige Gestalt annahm. Man hat vermutet, daß man vor ihrer Erfindung mit den beiden Händen das Gewicht zweier Gegenstände verglichen und abgeschätzt und nach diesem Vorbild dann die Wage konstruiert habe.[20]) Diese Annahme ist gänzlich unsicher. Viele andere Beobachtungen und Überlegungen haben zu dem Resultate mitgewirkt. Jedenfalls aber ist die Zwei-Schalen-Wage in ihren mannigfaltigen Umgestaltungen die Form, in der die Wage als Attribut der Gerechtigkeit in der Regel erscheint. Daneben kommt aber auch seit den späteren Jahrhunderten des Mittelalters die sog. römische oder Schnellwage vor, die heute noch auf dem Fleisch- und Gänsemarkt ihre Rolle spielt. Ein

---

[16]) v. Sallet, »Münzen und Medaillen«. Berlin 1898. p. 94.

[17]) Kaufmann, »Handbuch der christlichen Archäologie«. 1905. p. 309 ff.

[18]) Böttiger, »Ideen zur Kunst-Mythologie« II. 1836. p. 111.

[19]) Schrader, »Real-Lexikon«. v. Wage.

[20]) Schmoller, »Grundriß der Allgemeinen Volkswirtschaftslehre«. II. 1.—6. Aufl. 1904. p. 61.

Beispiel liefert das berühmte Grabmal des Galeotto Carafa in Neapel, das 1513 von Sansovino hergestellt wurde.

Von ganz besonderer Bedeutung ist stets die Wage auf niedrigen Kulturstufen für das Abwägen der Metalle und der Geldsurrogate, ehe die Münzprägung aufkommt.[21]) Für den Abschluß jedes Geldgeschäfts ist in dieser frühen Zeit die Wage unentbehrlich. Mit der Wage in der Hand wird es abgeschlossen oder überhaupt nicht. Denn seit die Wage erfunden ist, hat keiner mehr Lust, sich auf das ungefähre Abschätzen, Erraten und Abtaxieren des Gewichts einzulassen, mit dem man sich früher hatte behelfen müssen. Und wer etwa mit Hinterlist und Kniffen seinen Kontrahenten von der Überflüssigkeit des Wägens überreden will, findet dabei nicht leicht Gegenliebe auf seiten der andern Partei.

Mit dem Wägen wird der Verkehr ehrlicher, solider. Die Wage hilft nicht bloß, daß er sich leichter und schneller abwickelt. Sie übt gleichsam eine stumme Kontrolle aus. Sie steht im Dienste der Gerechtigkeit und befördert ihre Durchführung im praktischen Leben.

Bei den Römern wird die Moneta[22]) auf den Münzen der Kaiserzeit genau wie die Aequitas mit Wage und Füllhorn dargestellt, häufig zu dritt mit Bezug auf die drei Metalle Gold, Silber, Kupfer. Die Allegorien sind in dem Maße identisch, daß, wo die Inschrift fehlt, Zweifel entstehen können und sogar die Meinung vertreten worden ist, auch wo die Inschrift Aequitas laute, handele es sich lediglich um die Moneta. Geld und Gerechtigkeit waren für den übertrieben praktischen Sinn der Römer zwei Dinge, die mehr als nur die beiden Anfangsbuchstaben gemeinsam hatten. Führt die Waffen mit Gerechtigkeit, so wird euch das Geld nicht fehlen! so lautet die drastische Mahnung, die Juno einst im Kriege gegen Pyrrhus erteilt haben sollte, eins jener Monita, aus denen der Name Moneta erklärt wurde. Und wie hier materieller Vorteil in Aussicht gestellt wird, so bezieht sich zweifellos das Füllhorn der Justitia und Aequitas auf den Vorteil, den der Gerechte schließlich davonträgt.

Wegen der Bedeutung der Wage für die Münzwägung sieht man noch heutigen Tages zuweilen die Wage auf Münzen abgebildet, so z. B. auf Kupfermünzen und Rupien aus Mombasa vom Jahre 1881 und 1888.[23]) Sie dient hier als Zeichen und Symbol des rechten Gewichts und weist historisch auf die alte Zeit zurück, wo das ungemünzte Metall beim Abschluß jeden Geschäfts gewogen wurde.

Wenn die Wage zum Attribut der Gerechtigkeit wurde, so haben zweifellos solche Beobachtungen, wie sie das tägliche Leben im Geschäftsverkehr und bei dem Metallwägen bot, dabei mitgesprochen. Aber die Entstehung des Attributs ist damit nicht erklärt. Daran könnte nur glauben, wer die Römer irrig für die Urheber hielte und selber auf dem Standpunkt ihrer geldwirtschaftlich-utilitaristischen Auffassung der Gerechtigkeit stände. Kohler[24]) sagt zwar von der Einführung des Geldmünzens: damit sei die Zerteilung im einzelnen Fall und die Abwägung mit einem Male überflüssig geworden und die Wage aus dem allgemeinen Rechtsleben verschwunden; „sie blieb nur noch als Sinnbild, als zurückgebliebener Rest altertümlicher Rechtsverhältnisse fortbestehen“. Aber die Annahme wäre völlig irrig, seinen Ausdruck Sinnbild auf das Attribut der Gerechtigkeit zu beziehen. Er weist damit lediglich auf das Vorkommen der Wage als Rechtssymbol hin.

Immerhin liegt ohne Frage die Möglichkeit vor, daß zwischen dem Symbol der Gerechtigkeit und der Rechtssymbolik Beziehungen bestehen. Wir haben also unsere Untersuchung auf dies Gebiet auszudehnen. Halten wir hier Umschau, so zeigt sich jedoch alsbald, daß die Wage niemals als Rechtssymbol eine große Rolle gespielt hat.

Der Jurist denkt sofort an die römische Mancipatio, ein formelles Rechtsgeschäft, das in die Form eines Kaufes gekleidet war und hauptsächlich der Eigentumsübertragung diente.[25]) Außer dem Veräußerer und Erwerber mußten dabei fünf Zeugen und ein Wagehalter, ein Libripens, zugegen sein, der nicht bloß so hieß, sondern tatsächlich eine Wage aus Erz in der Hand hielt. Der Erwerber hatte, wenn es sich um einen Menschen als Gegenstand der Manzipation handelte, z. B. die Formel zu sprechen: „Hunc ego hominem ex

[21]) Kohler in »Holtzendorffs Enzyklopädie der Rechtswissenschaft«. 6. Aufl. Herausgegeben von Kohler. I. 1904. p. 47. Schmoller, p. 61, 66.

[22]) Lübker, p. 761.

[23]) »Numismatische Korrespondenz«, herausgegeben von Kube. XXIV. Jahrg., Nr. 241, Mai 1907, Ziffer 564 ff.

[24]) a. a. O.

[25]) Gajus, »Institutiones« I. § 119 ff.

jure quiritium meum esse aio isque mihi emptus est hoc aere aeneaque libra." Alsdann schlug er mit einem Stück Erz an die Wage des Libripens und gab es dem Veräußerer als Scheinpreis. Gajus betont ausdrücklich, was sowieso auf den ersten Blick klar ist, daß der Gebrauch der Wage bei der Manzipation aus dem ursprünglichen Abwägen des Metalls entstanden ist. In Rom wurde die Form häufig angewandt, z. B. auch zur Errichtung von Testamenten benutzt. Aber abgesehen von der Manzipation ist die Wage der römischen Rechtssymbolik unbekannt. Und das griechische Recht hat weder eine nahe noch eine ferner liegende Parallele zur Manzipation aufzuweisen.

Im germanischen Recht steht es nicht anders. Die Ausbeute ist hier sogar noch geringer als im römischen Recht. Die bronzenen Wagen, die man in fränkischen und angelsächsischen Gräbern gefunden hat, haben zweifellos unmittelbar praktischen, aber nicht symbolischen Zwecken gedient, sind etwa Münzmeistern, aber nicht Richtern als Totenteil mitgegeben worden.[26]) Und genau so wenig bezieht sich auf die Anwendung des Rechts die Wage, der der englische Custos balanciae domini regis[27]) im Mittelalter seinen Titel verdankte. In Deutschland findet sich der Ausdruck „an die Wag schlagen"; aber er bedeutet hier anders als bei der Mancipatio „an das Folterseil schlagen", peinlich inquirieren.[28]) Nicht an ein spezielles Rechtsgeschäft, sondern lediglich an die Bedeutung der Wage im Verkehr ist zu denken, wenn das Sprichwort sagt: „Die Wage hält Gericht, ob ist das rechte Gewicht."[29]) Poetische Lizenz ist es, daß der Dichter von „des rechtes wage" im Sinne der gerechten Entscheidung, die das Rechte trifft, redet.[30]) Und ebenso spricht Hugo von Trimberg im Renner[31]) nur im Bilde, wenn er in dem Abschnitt „Von bosen rihtern vnd von bosen scheppfen an gerihte" sagt:

Ein rihter sol in siner hant
ein wage han, daz im bekant
sin alle sache, wie er die wege,
daz er gerehtes gerihtes pflege.

Von den mittelalterlichen Rechtsquellen kommt im Gebiet des weltlichen Rechts eine französisch-rechtliche Aufzeichnung aus dem Königreich Jerusalem in Betracht. Die dem XIII. Jahrh. angehörigen „Assises de Jérusalem"[32]) sagen von dem Richter: „le seignor deit estre en la court come dreite balance." Also auch hier nur ein Vergleich, aber keine Verwertung der Wage für die Rechtssymbolik; übrigens ein Gedanke, der in Zedlers Universal-Lexikon[33]) in genauer Umkehrung begegnet; denn hier heißt es: „Das Zünglein in der Wage ist gleichsam der Richter, welcher zwischen beiden Wagschalen stehet."

Angesichts solcher Äußerungen der Prosa und Poesie ist es doppelt erklärlich, wenn in der bildenden Kunst zuweilen einem Richter oder Fürsten wie der Justitia eine Wage in die Hand gegeben wird.[34]) Auch hier ist sie selbstverständlich nur symbolisch zu verstehen. Der römische Libripens hat im Recht des Mittelalters oder der Neuzeit keinen Nachfolger gefunden. Der Gedanke, das Attribut der Gerechtigkeit aus irgend welchen Rechtsbräuchen herzuleiten, ist völlig verfehlt. Innerhalb des römischen Vorstellungskreises mag ein entfernter Zusammenhang zwischen der Wage des Libripens und der Wage der Justitia-Aequitas zugegeben werden. Aber das Attribut ist älter als die Mancipatio, und nicht erst die Neuzeit, sondern schon das Mittelalter hätte der Gerechtigkeit die Wage aus der Hand genommen, wenn sie lediglich aus der Manzipationsform entstanden und in keinerlei Bräuchen des mittelalterlichen Rechts eine neue Stütze gefunden hätte.

Jene dürftigen Anklänge in der Literatur des Mittelalters legen vielmehr umgekehrt auf den ersten Blick den Gedanken nahe, daß sie durch die allgemeine Verbreitung des Attributs veranlaßt worden sind. Doch dieser Schluß wäre vorschnell und irrig. Denn nach unseren bisherigen Feststellungen ist klar, daß die Wage

[26]) Münz in »F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer« II. 1886. p. 962 f.

[27]) Murray, »A new english dictionary on historical principles« I. 1888. p. 630: 1297 Lib. Custum. 107 (Probatio Trouae).

[28]) Lexer, »Mittelhochdeutsches Wörterbuch« III. 1878. Sp. 634.

[29]) Wander, »Deutsches Sprichwörter-Lexikon« IV. 1876. Sp. 1725.

[30]) Lexer, III. Sp. 633.

[31]) Bamberg, 1833/34. p. 100. Vers 8402 ff. Vgl. über den hl. Ivo „Analecta Bollandiana" VIII. p. 201.

[32]) Publiées par Beugnot I. 1841. p. 44. Chapitre XVIII; Littré, »Dictionnaire« I. 1863. p. 284.

[33]) LII. 1747. Sp. 576 ff.

[34]) Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum: »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche«. II². 1904. p. 131. Nr. 1370; Berlin, Kupferstich-Kabinett, Bi 287 fol. 105.

der Gerechtigkeit nicht wegen irgend welcher Formen des Verkehrs bei der Preiszahlung oder des Rechts bei der Manzipation oder sonst einem Rechtsgeschäft in die Hand gegeben sein kann. Der Vorstellungskreis, aus dem heraus das Attribut entstand, muß unendlich viel weiter, höher, allgemein menschlicher sein. Dann aber können auf demselben Boden neben dem Hauptstamm auch Nebentriebe gleichzeitig emporgewachsen sein.

Den Schlüssel liefert das Corpus juris canonici. Wenn Hugo von Trimberg um 1300 sagt, daß der Richter eine Wage in seiner Hand haben solle, so findet sich im Dekret Gratians[35]) bereits im XII. Jahrh. der genau entsprechende Satz: „Omnis, qui iuste iudicat, stateram in manu gestat." Das Bild wird hier noch weiter ausgeführt: „in utroque penso iusticiam et misericordiam portat; sed per iusticiam reddit peccatis sententiam, per misericordiam peccati temperat penam, ut iusto libramine quedam per equitatem corrigat, quedam uero per miserationem indulgeat" usw. Diese Stelle stammt nicht etwa erst von Gratian, sondern von Gregor dem Großen, der von ca. 540—604 lebte. Aus seinen Moralia ging sie z. B. in Isidors Sentenzen[36]), auch in die Sammlung des Burchard von Worms[37]) über. Sie war bereits Gemeingut der kanonistischen Jurisprudenz, ehe Gratian sie formell dazu stempelte. Zweifellos war sie seitdem in weiten Kreisen bekannt. Direkt oder indirekt wird auch Hugo von Trimberg von ihr beeinflußt sein. Ein französischer Jurist des XVI. Jahrh., Guillaume de Roville, sagt in einer Abhandlung „de iustitia et iniustitia" vom Richter: „in sinistra manu stateram tenet" und beruft sich dafür auf Gregor und Gratian.[38]) Vielleicht läßt sich sogar noch bei Shakespeare eine Nachwirkung ihrer Worte feststellen; König Heinrich IV.[39]) sagt nämlich zum Oberrichter: „Ihr habt recht, Richter, und erwägt dies wohl. Führt denn hinfort die Wagschal und das Schwert." Freilich kann Shakespeare auch lediglich an die Wage der Gerechtigkeit gedacht haben. Denn seit dem Ende des Mittelalters gehen bereits beide Vorstellungen, Wage des gerechten Richters und Wage der Gerechtigkeit, ineinander über. Sehr deutlich zeigt dies die Widmung, die der berühmte Jurist Jason Maynus in Pavia 1491 an der Spitze seines Digesten-Kommentars[40]) an Lodovico Sforza richtete. Er sagt hier: „Istud tamen praecipue admiror et laudo, quod iustitiam quam maxime colas et observes, quod iustitiae trutinam tanta rectitudine teneas, ut nullum favori, nullum gratiae aut potentiae locum concedas."

Das Corpus juris canonici kennt also nicht die Wage der Gerechtigkeit, aber die des gerechten Richters. Die Vorstellung des gerechten Richters ist uralt. Aber sollen wir auch die Wage der Gerechtigkeit in der Hand des gerechten Richters für einen Gedanken halten, der jedem Griechen geläufig war, während doch in Sparta oder Athen so wenig wie sonst je ein Richter mit der Wage zu Gericht saß? Unmöglich läßt sich auf diesem Weg die Entstehung des Attributs erklären, wenn man immer nur an irdische Richter und irdische Prozesse und Gerichte denkt. Das Wort Gerechtigkeit hat einen höheren Klang und tiefere Bedeutung.

Wiederum weist uns das Corpus juris canonici den richtigen Weg. Schon Gregor der Große hat in jenen Worten, als er vom „omnis, qui iuste iudicat" sprach, nicht nur an irdische Richter, sondern an den gerechtesten Richter vor allen anderen, an den Richter der Welt, an Gott gedacht. Und diesen Gedanken, der bereits dort deutlich zwischen den Zeilen zu lesen ist, bringt Gratians Dekret[41]) an einer anderen Stelle aufs klarste zum Ausdruck: „Non afferamus stateras dolosas, ubi appendamus quod uolumus pro arbitrio nostro, dicentes, hoc graue, hoc leue est: sed afferamus diuinam stateram de scripturis sanctis, tamquam de thesauris dominicis, et in illa quid sit grauius appendamus." Es sind Worte Augustins,[42]) die Gratian hier wiedergibt.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin. Ernst v. Moeller.

35) c. 10. D. 45. Ed. Friedberg I. 1879. col. 164 f.: Gregorius, »Moral.« Lib. XX. p. 4. c. 11.

36) Migne, »Patrologia latina« LXXXIII, col. 724.

37) Migne, CXL, col. 913.

38) »Tractatus universi juris« ed. Ziletti I. Venet. 1584. fol. 381 b.

39) Teil II, Abt. V, Sc. 2; Werke, herausgegeben von der Sh.-Gesellsch. II². 1876. p. 124.

40) »In primam Digesti veteris partem.« Lugd. 1557. fol. 2 a.

41) C. 24. q. 1. c. 21; Ed. Friedberg I. col. 973.

42) »De baptismo« II, 6. no. 9. Ed. Maur.; cf. Friedberg l. c. Vgl. Calvin, »Instit.« 317. Ed. Genf 1561; Littré, »Dictionnaire« I. 1863. p. 264.

# Zwei Altäre ohne Altarstein.

(Mit Abbildung.)



Das Wesen des Meßopfers hängt nicht von der Unterlage ab, auf welcher Kelch und Hostie ruht, sondern von der Umwandlung der zwei von Christus angeordneten Substanzen durch einen giltig geweihten Priester. So erklärt es sich, daß Christus selbst auf einem gewöhnlichen Speisetische beim Abendmahle sein erstes Meßopfer feierte. Dieser Altar bestand aus Zedernholz, wenn man seine Ächtheit als verbürgt ansehen darf, und ist zur größeren Sicherstellung in der Laterankirche zu Rom hoch oben in der Hohlkehle des Gewölbes aufbewahrt. — Eine ähnliche Bewandtnis wie mit dem Altare Christi hat es mit dem Altare des hl. Apostels Petrus. Auch dieser Altar, welcher dem Apostel während seines Aufenthalts in Rom gedient haben soll, befindet sich in der Lateransbasilika und besteht aus einem einfachen Brette, welches unter der Mensa des päpstlichen Hauptaltars ruht und durch eine fenestrella sichtbar ist.




Antimensium aus Leinwand.

Wohl ist mehr als wahrscheinlich, daß schon in vorkonstantinischer Zeit und noch mehr in späteren Jahrhunderten auf steinerne Altäre Bedacht genommen wurde, nach Zeugnissen des hl. Augustinus, Paulinus, Prudentius und einem Kanon der Synode von Exaon (517) in Burgund[1]); allein ebenso gewiß ist, daß auch hölzerne Altäre, ja selbst Leinwandstücke als Unterlage der Opfergaben dienten. Einen klaren Beweis bildet das Antimensium.[2])

Das Antimensium besteht aus einem Stück weißer Leinwand in der Größe von ungefähr 70×60 *cm*. Es wird in der griechischen Kirche bei Konsekration eines Kirchengebäudes von dem Bischofe mit Wein oder Rosenwasser besprengt, mit Chrysam gesalbt und auf der Rückseite durch Einfügung von Reliquien zu einem Kultgegenstande erhoben. So geweiht, dient es als Portatile in Kirchen, welche nur von Priestern benediziert wurden.[3])

Es wird das Antimensium schon um 814 in einem Kanon des Patriarchen Nicephorus von Konstantinopel erwähnt, indem erklärt wurde: „Wenn das Antimensium aus Unverstand verunreinigt wurde, so wird es nicht entweiht".[4]) Von Benedikt XIV. wurde es den Griechen[5]) und Russen ausdrücklich gestattet. In der römischen Liturgie scheint es nie gebraucht worden zu sein.[6])

Ein Gegenstück zum Antimensium bildet im Abendland das sogenannte goldene Vließ.

2. Am 10. Januar 1431 stiftete Herzog Philipp der Gute von Lothringen und Brabant einen Orden unter dem Namen vom goldenen Vließ. Obgleich der Orden ein weltlicher

[1]) c. 26. Hard II. p. 1050.

[2]) Anti statt; minson Tisch. Andere Lesarten sind Antiminsion, Antimision.

[3]) Goar »euchol.« p. 518.

[4]) c. 14. Hard IV. p. 1053.

[5]) Const. Ben. XIV. 26. Moj. 1742.

[6]) Const. »Imposito« 1751 § 4, 9.

Ritterorden war, so wurde dennoch in jener mehr religiös und päpstlich gesinnten Zeit der Papst um kirchliche Privilegien ersucht. Eugen IV. erteilte durch Breve vom 7. September 1433 mehrere Vorrechte für 4 Kanoniker in einer Kapelle zu Dijon. Weiter ging Leo X. am 8. Dezember 1516, indem die Ritter des Ordens von kirchlichen Reservaten absolviert werden, den Sterbeablaß gewinnen und eine Umänderung von Gelübden erhalten konnten. Zu diesen damals seltenen Vorrechten wurde ihnen noch gestattet: Liceat eis et eorum singulis habere altare portatile cum debitis reverentia et honore, super quo in locis ad congruentibus et honestis, etiam ecclesiastico interdicto ordinaria vel apostolica auctoritate suppositis, dummodo causam non dederint hujus modi interdicto nec eis specialiter interdictum sit . . . antequam illucescat dies circa tamen diurnam horam ac etiam circa vel parum post meridiem per proprium vel alium sacerdotem idoneum in sua et cujuslibet ipsorum familiarum domesticorum, parentum, consanguineorum pro tempore existentium praesentia missas et alia divina officia celebrari facere et tempore interdicti in ecclesis januis clausis divinis officiis interesse.[7])

In diesem päpstlichen Indult ist also gestattet, an beliebigen anständigen Orten auf einem Portatile nach Mitternacht und selbst nach Mittag in Gegenwart der Ritter oder ihrer Angehörigen Messe lesen zu lassen durch den Hofkaplan oder einen anderen tauglichen Priester.

Die Insignien des Ordens bestehen:

a) in einem kleinen Insigne mit der Inschrift *pretium non vile laborum*. Dieser Schmuck hängt an einem roten Bande und ist nach unten geziert mit einem goldenen Widderfell nach Art des Gedeon-Vlieses.

b) Außer diesem Schmuck auf der Brust trägt der Ritter eine lange goldene Halskette, welche mit Edelsteinen geziert ist und wieder mit dem Vliese endet. Dieses große Insigne wird bei besonderen festlichen Anlässen getragen.

Bisweilen findet man die Ansicht verbreitet, die goldene Halskette vertrete die Stelle eines altare portatile und dürfe nur auf einem Tische ausgebreitet werden, um auf demselben das hl. Meßopfer zu zelebrieren. Es fällt mir nicht ein, diese Ansicht direkt als eine irrige zu bezeichnen, weil auch die Geschichte und die Gewohnheit eine Auslegerin der Gesetze ist; allein in der oben angeführten Bulle Leos X. findet sie keine genügende Begründung, da es ein ungewöhnlicher Sprachgebrauch wäre, ein goldenes Geschmeide Tragaltar zu nennen.

Die Bulle will offenbar den Rittern nur das Privilegium einräumen, daß sie nach ihrer Bequemlichkeit ähnlich wie jetzt die Bischöfe und Kardinäle einen steinernen Tragaltar zur Zelebration besitzen dürfen, auf welchem ein beliebiger Priester das Opfer feiern darf.

München. Andreas Schmid.

[7]) Aus der Urkundensammlung des Prinzen Leopold von Bayern.

# Bücherschau.

**Die katholische Kirche auf dem Erdenrund.** Darstellung der kirchlichen Verfassung und kirchlichen Einrichtungen in allen fünf Weltteilen. In Verbindung mit zahlreichen Fachgenossen herausgegeben und neu bearbeitet von Paul Maria Baumgarten und Heinrich Swoboda. Mit 4 Farbenbildern, 3 Karten in Buntdruck, 88 Tafelbildern und 770 Bildern im Text. München, Allgemeine Verlags-Gesellschaft m. b. H. (Preis im Prachtband Mk. 36.)

Das hier wiederholt besprochene dreibändige Werk: „Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild", herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien, hat für den I. Band: Der Papst, die Regierung und Verwaltung der heiligen Kirche in Rom" bereits vor drei Jahren eine neue Auflage erlebt (vergl. diese Zeitschrift XVII, 343). Jetzt erfolgt eine solche auch für die beiden anderen Bände, die in einen Band unter dem obigen Titel zusammengezogen (dank der redaktionellen Mitwirkung des Wiener Professors Swoboda), durch vielfache Kürzungen und Änderungen, sowie durch mancherlei Umgestaltungen in Wort und Bild eine völlige Erneuerung erfahren hat. Diese darf als eine sehr glückliche bezeichnet werden, da manches Überflüssige, namentlich persönlicher Art ausgeschieden, die künstlerische Ausstattung (die für dieses Referat vornehmlich in Frage kommt) wie der Auswahl so der Ausführung nach erheblich gewonnen hat. — Das Werk zerfällt in acht Abschnitte, von deren der dritte mit seinen mehr als 400 Seiten Europa gewidmet ist, so daß auf die anderen Weltteile nur 100 Seiten entfallen (abgesehen von den kurzen Einleitungs- und Abschluß-Abschnitten, wie von dem in ausgiebigen Registern bestehenden Anhang). — Die einzelnen Bistümer, in der Abfolge der sie vereinigenden Kirchenprovinzen, bilden naturgemäß die letzten Gliederungen; und die Namen der Schriftsteller, denen die einzelnen Beschreibungen und Angaben zu danken sind, bieten vollkommene Gewähr für deren Zuverlässigkeit. Außer den Tafeln, auf denen zumeist vereinzelt die deutschen, schweizerischen, österreichischen Bischöfe dargestellt sind, fehlt es nicht an solchen mit Abbildungen hervor-

ragender Kunstgegenstände. Diese geben im Bunde mit den jede Seite verzierenden Illustrationen von den allerwichtigsten Baudenkmälern und manchen sonstigen Kunstwerken jedes Sprengels eine so übersichtliche Zusammenstellung, daß hier fast ein kunst- und kulturhistorischer Kursus geboten ist, in dem freilich die jeweilige Diözesanentwicklung noch mehr hätte berücksichtigt werden können. Die Ausstattung ist glänzend, die vielfache Verwendung von Initialen, unter denen die mittelalterlichen den Vorzug verdienen, sehr ansprechend, der Einband mit dem verzierten Schnitt fast zu splendid, das ganze Werk mithin nach Inhalt und Form eine ungewöhnliche Leistung, die den hier mit einem enormen Aufgebot von Kenntnissen und Mühsalen engagierten Verfassern zu hoher Ehre gereicht, daher reichsten Zuspruch verdient. Schnütgen.

---

Germanische Frühkunst. Von Professor Mohrmann und Dr. Ing. Eichwede. — Chr. Herm. Tauchnitz in Leipzig. — 120 Foliotafeln in 12 Lieferungen à Mk. 6; oder 2 Abteilungen in Leinwandmappe à Mk. 38,50.

Über dieses epochemachende Werk wurde hier bereits mehrere Male berichtet, zuletzt XIX, 254 über die Lieferungen VII bis IX. Diesen sind mit einer langen, reich illustrierten Einleitung drei weitere gefolgt als der Schluß des Ganzen. Sie bringen wiederum Portale, Fenster, Bogenfriese, Säulen, Kapitäle Flächenornamente und sonstige Bauformen aus Norditalien und Norwegen, aus England und Schottland, aus Süd- und Norddeutschland, aus Rheinland und Westfalen, dazu Steinkreuze aus Irland, Holz-Architekturteile und Ornamente aus Schweden, also allerlei Bauglieder und Zierstücke in Stein und Holz, wie das ganze Werk sie in reicher Fülle bietet, Metallisches nur in geringem Umfange berücksichtigend. Es bildet daher eine wahre Fundgrube für den Archäologen, der nach vielfachen Streifzügen durch die antike Kunst und ihre Nachklänge in Italien, Frankreich, Deutschland, an die Quellen des germanischen Kunstschaffens geht, wie für den Architekten, der im Geist der Zeit zu schaffen meint, wenn er von den ernsten schweren Formen der heimischen Denkmäler, wie sie vom VII. bis zum XIII. Jahrh. maßgebend waren, für die Anforderungen der Gegenwart sich inspirieren läßt. — Die lange Einleitung, die sich zunächst mit der vorgeschichtlichen Kunst der germanischen Völker an der Hand der neuesten Feststellungen beschäftigt, prüft auf dieser Grundlage die Zeitstellung, Formenwandlung und Technik, die letzteren besonders betonend an der abbildlich dargestellten Entwicklung der „Fibel mit federnder Nadel". Sodann werden die Grundformen des Ornamentes gezeigt, ihre Ausgangspunkte und deren Ausbildungen in der Steinzeit, der vorrömischen Metallzeit, der römischen und sächsischen Zeit, des ferneren die Spirale in ihren Einflüssen wie Erfolgen durch Form und Technik. Die Ranke erscheint in ihrer Entfaltung, der Mäander und das Hakenwerk in ihrem Zusammenhange, das Flechtwerk wird durch zahlreiche Beispiele vorgestellt in seiner gewaltigen Herrschaft, der später auch das vieldeutige Tierornament und das wirkungsvolle figürliche Ornament zu Hilfe kommen. — Die Gründlichkeit dieser elementaren, überall vom meisterhaft gehandhabten Zeichenstift begleiteten Untersuchungen erfüllt mit Respekt vor den beiden Autoren, die für ihre monumentalen Zwecke auf das Graben in der Tiefe nirgendwo verzichteten. — Daß sie dieselben durch einen Beutezug in das Gebiet der Kleinkünste zu ergänzen beabsichtigen, die vielfach der Bauornamentik die Wege gezeigt haben, wird gewiß als freudige Aussicht allerseits begrüßt.

Schnütgen.

---

L'église Saint Jacques à Liège. Par Gustave Ruhl. Cormaux à Liège 1907.

Im Anschluß an sein hier (XX, 157) besprochenes Büchlein über den Kölner Dom hat der namentlich für die Kunst- und Kulturgeschichte seiner Heimat begeisterte Verfasser der trotz ihrer gewaltigen Schicksale immer noch sehr merkwürdigen St. Jakobskirche zu Lüttich eine kurze, aber inhaltsreiche Studie gewidmet, die nicht nur bei seinen Landsleuten Beachtung verdient. — Zur Sühne für die Schlacht von Hougaerde als Benediktinerklosterkirche gegründet und in ihrer Krypta bereits 1016 geweiht, wuchs sie als romanische Basilika schnell empor mit ihren anstoßenden Gebäulichkeiten, die im XIV. Jahrh. eine sehr starke Erweiterung erfuhren. Der bald darauf erfolgte Einsturz der beiden Westtürme veranlaßte den Ausbau in der spätgotischen Periode, und welch' malerischen Anblick die ganze, zwischen den beiden Maasarmen herrlich gelegene Baugruppe noch im Jahre 1632 bot, beweist die beigefügte Abbildung. Nach weiteren Unglücksfällen erfolgte 1795 die Säkularisation, und ein Jahrzehnt später schien auch der Abbruch der Kirche bevorzustehen. Die Bestimmung zur Pfarrkirche verhinderte ihn, und seitdem haben Staat und Kirche zusammengewirkt zur Herstellung und Ausstattung. Mit der Beschreibung des Bauwerkes, seines Äußeren, wie seines glänzend ausgestatteten Inneren beschäftigt sich der II. Teil, der Altes und Neues umfaßt, manche Einzelheiten erwähnt, die nur dem liebevoll Eingeweihten geläufig sind. Schnütgen.

---

Steinle-Mappe. Zehn Bilder und eine Leiste. Auswahl und künstlerische Einführung von Dr. Joseph Popp. Allgemeine Verlagsgesellschaft in München 1907. (Preis 3,50 Mk.)

Daß Steinle als Künstlerpersönlichkeit wieder in den Vordergrund tritt, ist namentlich Joseph Popp zu danken, der ihm das hier (XIX, 350/351) besprochene kleine, aber sehr charakteristische Buch gewidmet hat, und die dort kritisch, dem Wesen nach richtig gebotenen Anschauungen über die künstlerischen Vorzüge und Mängel Steinles in der vorliegenden Mappe weiter begründet und nachweist an der Hand von 10 Bildern, die dem Legenden- und Märchenkreise wie der Allegorie, also den beiden, die eigentliche Bedeutung Steinles bezeichnenden Gebieten entnommen sind. So wichtig seine Stellung in der Geschichte der neuen kirchlichen Kunst, der Wand- und Altarmalerei auch ist, sie bildet nicht den Höhepunkt seines originalen Könnens, weder hinsichtlich der Erfindung, noch der Darstellung; er war ein Produkt der romantischen Richtung, ein Malerpoët, fast noch mehr als Schwind, den er auch in Anmut der Linienführung übertraf, an Gemütstiefe nicht ganz erreichte. — An die 10 auf Grund von Bleistift- und Sepiazeichnungen wie Aquarellen hier gebotenen, sehr gut wiedergegebenen Bilder knüpft

Popp seine Erklärungen und Belehrungen in so sympathischer Weise, daß der Wunsch sich aufdrängt, es möge ihm gefallen, von den mancherlei anderen, bis in die Familien zerstreuten Zeichnungen ähnliche Wiedergaben zu bieten mit den entsprechenden Beschreibungen.

G.

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, publié par dom Fernand Cabrol. Fasc. XII. B — Baptême. — Letouzey et Ané à Paris, Rue des Saints-Pères (5 fr.).

Das hier des öfteren besprochene monumentale Werk hat zur Eröffnung des III. Bandes (mit dem erst der Buchstabe B beginnt), länger ausgeholt, aber auch um sogründlicher eingesetzt, den Artikel Baptême nicht einmal zu Ende führend. — Einen besonders breiten Raum nehmen hier die Denkmalsstätten ein, für die ein gewaltiges Abbildungsmaterial beigebracht ist. Dasselbe umfaßt in diesem Heft von 288 Spalten die Nummern 1159 bis 1286, die zumeist in Baudenkmälern und deren Zierstücken bestehen, teils neuen Veröffentlichungen entlehnt, teils aber auch auf Grund neuester Aufnahmen, unter denen eine vortreffliche Farbentafel mit äußerst merkwürdigen Wandmalereien aus der Kirche zu „Baouit", in der sie bis in das IV. Jahrhundert zurückreichen. Was alte und neue Ausgrabungen in „Baalbek, Babisca, Babonda, El Bagaouat, Bagnacavallo, Bakirha, Banaqfour, Baños, Baouit" etc. zutage gefördert haben, erscheint mehrfach als eine Art Offenbarung; und Bewunderung verdient der Fleiß, mit dem Leclercq dieses alles gesammelt und systematisch erklärt hat, dazu vieles andere, wie das Coemeterium der hl. Balbina, die liturgischen Manuskripte in Basel und Bamberg, während dom Dumaine die lange Abhandlung über die „Bains", Cabrol über den „Baiser" geschrieben hat, alles mit peinlicher Registrierung der gesamten Literatur. Bei der außerordentlichen Flüssigkeit der Forschung gerade auf diesem Gebiete und bei der vielfachen Entlegenheit derselben ist es schwer, auf der Höhe zu bleiben, so daß auch aus diesem Umstand die Langsamkeit des Fortschreitens sich erklärt, für das die Einheitlichkeit in der Auffassung und Methode durch den immer zunehmenden Löwenanteil von Leclercq gewiß der Vorzüge nicht entbehrt. Schnütgen.

Seemanns berühmte Kunststätten Nr. 38. — Köln von Eduard Renard. Mit 188 Abbildungen. (Preis 4 Mk.)

Wenn die „berühmten Kunststätten", denen hier schon so manches empfehlende Wort hat gewidmet werden können, vornehmlich die Aufgabe haben, von ihren Anfängen an die Kunstentwicklung einer Stadt an der Hand der noch vorhandenen, zumal der abgebildeten Denkmäler, in knapper Fassung zu verfolgen, dann erscheint dieselbe hier vortrefflich gelöst. — Sie war nicht leicht, denn Köln ist eine hochbedeutsame, aber noch nicht ganz aufgeklärte Kunststätte, so daß Beschränkung schwierig, Charakterisierung heikel, weitere Forschung bezw. Kombination ein Wagestück ist. Trotzdem hat der Verfasser, der den Vorzug hat, mit der Kunstgeschichte seiner Vaterstadt von Jugend auf vertraut zu sein, es geleistet, und mehr als dieses, er hat zugleich die politischen, wirtschaftlichen, kulturhistorischen Verhältnisse geprüft, die für die Beurteilung mancher kölnischen Kunstprodukte von Bedeutung sind. Der Bestimmtheit dieser Prüfung entspricht zumeist die Richtigkeit ihrer Ergebnisse, so daß zu erheblichen Beanstandungen keine Veranlassung sich darbietet. — Das lange, nur durch die fränkische Öde unterbrochene glorreiche Kunstschaffen von der römischen bezw. altchristlichen Periode bis zum Schluß des Mittelalters, und, wenngleich in vermindertem Maße, bis in die Zeit der Romantik, hatte seinen Höhepunkt bezüglich der Architektur im romanischen und Übergangs-Stil, wie in der Hochgotik, bezüglich der Goldschmiedekunst und des Emails in der spätromanischen Zeit, hinsichtlich der Plastik im XIV. u. XV. Jahrh., in der Malerei während des XII. u. XV. Jahrh. Was in diesem Bereich die Forschung der letzten Jahrzehnte zutage förderte, hat der Verfasser vollauf anerkannt, nur nicht hinreichend genug in betreff des Grubenschmelzes, und manche sehr verständige Vergleichsbemerkung, besonders in der Baukunst, hat neue dankbare Ausblicke eröffnet. — So ist das auch ungewöhnlich reich und zutreffend illustrierte Buch ein überaus brauchbares Orientierungsmittel für den Kölner Bürger, für den fremden Beobachter, namentlich für alle in die Tiefe gehenden Reisenden.

Schnütgen.

Hiersemanns Handbücher — Band I. — Die Architektur von Griechenland und Rom von W. J. Anderson und R. Rhené Spiers. — Mit 185 Abbildungen, darunter 43 ganzseitige Tafeln. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von Konrad Burger. Karl W. Hiersemann in Leipzig 1905. (Preis geb. 18 Mk.)

Obgleich es an guten Handbüchern deutscher Gelehrter über die Baukunst des klassischen Altertums nicht fehlt, darf doch die vorstehende Übersetzung des von zwei englischen Kennern verfaßten, reich und vortrefflich illustrierten Kunsthandbuches freudig begrüßt werden. Es stammt von zwei ernsten Forschern, die vielfach zusammengearbeitet haben, und von denen der Überlebende (Spiers) die Erbschaft übernommen, stark ergänzt und herausgegeben hat. Der eine (Anderson) war ein tüchtiger Kunsthistoriker, der durch öffentliche Vorträge große Wirksamkeit entfaltete, der andere ist ein Architekt, den gründliche Studien und sorgfältigste Beobachtung auszeichnen. Während jener mehr die archäologischen Seite pflegte, prüft dieser mehr die konstruktiven; feiner sind die ästhetischen Betrachtungen, nützlicher die technischen Untersuchungen, so daß dieses Buch nach beiden Seiten aufklärend wirkt. — Von den Anfängen der griechischen Baukunst in Mykenä ausgehend, betont Anderson namentlich ihre frühe glänzende Blüte in Sizilien (Girgenti mit seiner wunderbaren Tempelreihe), um sie fortzuführen bis zu ihrem Höhepunkt in Athen, wobei die Feder seiner Hand entfiel; Spiers nahm sie als Mitarbeiter auf, um sie zu handhaben zur Ergänzung der griechischen Bauweise und zu behaupten durch die ganze Entwicklung der römischen bis zu deren Ablauf, hinsichtlich der baulichen Analysen an nichts es fehlen lassend. Diese werden ihm erleichtert durch seine Überzeugung von der Selbständigkeit und Unabhängigkeit der alten römischen Baumeister, die er gegen die Annahme starker orientalisch-hellenistischer Einflüsse möglichst schützen möchte, also im Gegensatze zu der jetzt im Vordergrunde stehenden Auffassung. K.







Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Frühgotische Holzstatuetten vom Mittelrhein.

(Mit 2 Abbildungen Tafel X, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht Abbildung 6 und 7.)

Cirka 30 Jahre besitze ich bereits die beiden hier abgebildeten Figuren, zu denen noch eine dritte derselben Serie hinzukommt. Dieselben wurden mir von einem Bopparder Antiquar zugeschickt, der sie in einem benachbarten Kelterhause (früher Kapelle) entdeckt hatte. Ein nachträglich dort noch sich ergebendes Blattkrabben-Frontispiz derselben Ursprungszeit bestätigte nicht nur den Fundbericht, sondern auch die Vermutung, daß es sich um die Überreste eines kleinen überaus feinen Retabels handelte, das aus etwa sieben Nischenfiguren sich zusammensetzte. — Da die Nachforschungen nach den weiteren Figuren leider vergeblich geblieben sind, erscheint um so wichtiger das Vorhandensein der 3 geretteten. Daß ihnen von vorherein ein besonderer Wert beigelegt wurde, beweist auch die an ihnen, wenn auch nur spärlich, erhaltene Bemalung. Beim Untergewand beschränkte sie sich auf Glanzvergoldung auf ganz dünnem Kreidegrund, während der Mantel mit einem intensiven Rot in Lasurbehandlung überstrichen ist, um ein überaus feines Golddessin, als Nachahmung eines Gewebemusters, aufzunehmen. Bei einer Statuette besteht dasselbe in durch Punktreihen geschiedenen Rauten, die als Füllmotiv einen zierlichen Vierpaß haben, bei einer anderen in je vier spitzigen, mit zarten Ranken gefüllten Vierpässen, die um einen phantastischen Vogel ein Sechseck bilden. Zu der gerade in der Früh- und Hochgotik so beliebten Polychromie, von der nur so weniges sich erhalten hat, bieten diese beiden Musterungen, die den innigen Zusammenhang mit den deutschen Webestoffen dokumentieren, einen kostbaren Beitrag. — Noch kostbarer sind die in Eichenholz nur mit dem Meißel behandelten Figuren von 36 *cm* Höhe, heilige Jungfrauen darstellend, die nicht näher zu bestimmen sind, weil ihnen, (außer dem Buch in einer Hand) die Attribute abhanden gekommen sind, zumeist mit den Vorderarmen bezw. Händen. Vom Schleier abgesehen, der bei einer derselben nicht zur Verwendung gelangte, sind sie gleich kostümiert mit über die Füße fallenden, nur die Spitze von je einem derselben freilassenden Kleide, und mit über dasselbe gelegtem Mantel. Trotz dieser Ähnlichkeit zeichnet sie nicht nur in der Bewegung und im Gesichtsausdruck, eine große, vornehmlich durch den Wurf des Mantels bewirkte Verschiedenheit aus. Überaus graziös ist die Haltung der schlanken Figuren, ungemein elegant, trotz größter Einfachheit, ihre Faltengebung. Daß es dem Künstler gelungen ist, in ganz zwangloser Art und mit den bescheidensten Mitteln, in vollendeter Technik diese geradezu entzückende Wirkung zu erreichen, erfüllt für ihn mit wahrer Bewunderung. Die schmal bis zu acht Kopflängen aufschießenden Figuren machen trotz ihrer geschmeidigen Bewegungen einen sehr frommen, züchtigen Eindruck, so daß die ernsten Köpfchen mit den etwas träumerischen Augen vollkommen passen in den ganzen Vorstellungskreis. So dünn der Mantel in der ganzen Veranlagung ist, er hebt sich, dank dem Kontrastbestreben, deutlich von dem Untergrund ab, in dem der Körper in seiner Struktur zur Geltung kommt, markiert durch die tiefen Faltenlagen, die den schmiegsamen Gebilden einen großen plastischen Zug verleihen.

Angesichts der ganz ungewöhnlichen Vorzüge dieser Figuren ist schon öfters die Frage nach ihrer Heimat gestellt worden. Am nächsten liegt es, sie mit den Perlen am Straßburger Münster in Verbindung zu bringen. Daß sie von dort beeinflußt sind, wird auch kaum zu bezweifeln sein. Dennoch zeichnet sie vor denselben eine größere Einfachheit aus, ein minder gesuchter Typus, ein vollständiger Verzicht auf Zwang und Manieriertheit. Im Anschluß an einige frühgotische Glasgemälde in seinem Museum scheint von Falke sie gern mit Köln in Verbindung zu bringen. Es dürfte jedoch kein zwingender Grund vorliegen, sie dem Mittelrhein vorzuenthalten, wo (Boppard, Oberwesel etc.) es an tüchtigen Plastikern kurz vor und nach 1300 offenbar nicht fehlte. Schnütgen.

# Die Wage der Gerechtigkeit.

Fortsetzung.



Damit haben wir endlich die Höhe erreicht, von der aus sich allein die Entstehung und Entwicklung des Attributs verstehen und erklären läßt. Der Gott Augustins und die Heilige Schrift sind dafür nicht das Entscheidende, wohl aber der Gedanke der ewigen und göttlichen Gerechtigkeit, der an kein Volk und keine Zeit gebunden ist.

An himmlischen Ursprung der Wage der Gerechtigkeit haben manche in der Weise gedacht, daß sie die Sache astronomisch auffaßten und in dem Attribut das Sternbild des Tierkreises wiedererkennen wollten.

Asträa wurde von der griechisch-römischen Theogonie zuweilen als Tochter der Themis mit Dike identifiziert und als Jungfrau an den Sternenhimmel in den Tierkreis verpflanzt. Ursprünglich auf Erden unter den Menschen lebend, zog sie sich im ehernen Zeitalter in lichtere Regionen zurück, wie z. B. Ovid[43]) mit den Worten bezeugt: „ultima caelestum terras Astraea reliquit".

Seit alter Zeit wurde der Tierkreis, der Zahl der Monate entsprechend, in zwölf Felder eingeteilt. Die Reihenfolge der Bilder, wie sie noch heute besteht, gibt bereits das alte Distichon wieder:

Sunt aries, taurus, gemini, cancer, leo, virgo
Libraque, scorpio, acritenens, caper, amphora, pisces.

Aber wenn hier zwischen Jungfrau und Skorpion die Wage genannt wird, so ist das eine Neuerung, die erst im späteren Altertum durchgedrungen ist. Bei Griechen und Babyloniern soll das entsprechende Feld ursprünglich entweder frei geblieben oder von den übergreifenden Skorpionsscheren ausgefüllt gewesen sein. Dagegen sollen die Ägypter die Wage in den Tierkreis eingereiht haben.[44]) Schon danach ist es gänzlich unwahrscheinlich, daß die Griechen der Gerechtigkeit die Wage zum Attribut gegeben haben sollten, weil zwar nicht im griechischen, aber im ägyptischen Tierkreis neben der Asträa-Dike-Jungfrau die Wage erscheint. Auf die zahlreichen Dunkelheiten und Streitfragen, die heute noch in der Geschichte der Tierkreisbilder bestehen,[45]) brauchen wir aber hier um so weniger einzugehen, weil das astronomische Zusammentreffen von Jungfrau und Wage im Tierkreis, gerade wenn es sich dabei um die Wage der Gerechtigkeit handeln sollte, darüber hinaus auf andere geistigere Zusammenhänge und Vorstellungen zurückweist. Asträa galt den Griechen als eine an den Himmel entrückte Göttin der Gerechtigkeit. Wenn man unter diesen Umständen die Entstehung des Attributs auf die himmlische Wage des Tierkreises zurückführen will, so schiebt man damit die Erklärung nur weiter hinaus, und an Stelle der ersten Frage erheben sich drei neue nach dem Woher, Warum und Wieso. Ob zwischen dem Attribut und dem Tierkreisbild Beziehungen bestehen, können wir zunächst auf sich beruhen lassen.

Die göttliche Wage, von der Augustin mit Bezug auf die Heilige Schrift spricht, ist nicht die Wage des Sternhimmels; sie ist auch nicht christlichen oder biblischen Ursprungs. Sie ist eine Vorstellung, die längst, ehe Bibel und Christentum entstanden, den Heiden geläufig war. Ja, man kann fast sagen, der Gedanke ist so alt wie das Menschengeschlecht. Mit dem Glauben, daß über der Menschheit höhere Mächte walten, erwacht die Idee, daß diese Mächte die Menschen schufen, sie regieren und sie einst richten werden. Die krasse Wirklichkeit des Todes gibt der Phantasie Flügel und schiebt zwischen die Gegenwart und die Zukunft, zwischen das Diesseits und Jenseits das Gericht. Jedem steht es bevor und jeder will wissen, wie es dabei zugeht. Bis in alle Einzelheiten wird es ausgemalt. Der entscheidende Vorgang aber in dieser Bildersprache, die vom Glauben in die Wirklichkeit übersetzt wird, ist stets die Seelenwägung.

Berühmt vor allem ist die Darstellung des Totengerichts im ägyptischen Totenbuch.[46])

---

[43]) Met. I, 150.

[44]) »Zeitschrift für christliche Kunst« XII. 1900. Sp. 361 ff.

[45]) »Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte«, Jahrg. 1897: Reuleaux, „Über Sinnbilder aus dem Formenschatz der bildenden Kunst und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung".

[46]) Naville, »Das ägyptische Totenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie« 1886. Einleitung p. 159 ff. I. Taf. CXXXVI; Erman, »Ägypten und ägyptisches Leben im Altertum« I. p. 417; Derselbe, »Die ägyptische Religion«. 1905. p. 102 ff. 143; »Beschreibung der Wandgemälde in der ägyptischen Abteilung (der Kgl. Museen zu Berlin)«, herausgegeben von der

Die Ägypter legten den Leichen Skarabäen auf die Brust und schrieben darauf Worte, welche dem Toten in den Mund gelegt wurden und an das eigene Herz gerichtet waren: „O Herz, das ich von meiner Mutter habe! O Herz, das zu meinem Wesen gehört! tritt nicht gegen mich als Zeuge auf, bereite mir keinen Widerstand vor den Richtern, widersetze dich mir nur nicht vor dem Wagemeister.“ Diese Zauberformel hatte ihren guten Grund. Wenn nämlich der Tote in die „Halle der beiden Wahrheiten“ kam, so sah er sich nicht nur Osiris und den zweiundvierzig Richtern der Toten gegenüber, sondern gleich im Vordergrund stand eine große Wage. Der Ankömmling wird von der Mat, der Göttin der Wahrheit, empfangen und spricht eine Lobrede auf sich selbst, das bekannte negative Sündenregister, in dem auch von Maß, Gewicht und Wage die Rede ist: „Ich habe das Kornmaß nicht verringert. Ich habe das Ellenmaß nicht verringert. Ich habe das Ackermaß nicht verfälscht. Ich habe die Gewichte der Wage nicht beschwert. Ich habe die Zunge der Wage nicht verfälscht.“ Nachdem der Ärmste in dieser langen Beteuerung, die alle möglichen Vergehungen abstreitet, auch versichert hat, daß er sein Herz nicht durch unnütze Reue aufgezehrt habe, nehmen Horus und Anubis sein Herz, legen es auf die eine Schale der Wage und wiegen es gegen das Zeichen der Wahrheit, die Straußenfeder, ab; das Herz darf nicht leichter sein. Die Göttin Mat kontrolliert die Wägung, Thot bucht als Gerichtsschreiber das Resultat und teilt es Osiris mit.

Zu dem berühmten Kap. 125 des Totenbuchs sind in verschiedenen Exemplaren bildliche Darstellungen erhalten, die in Einzelheiten voneinander abweichen. Das Herz des Toten ist mitunter stilisiert, als Gefäß gezeichnet. Statt der Straußenfeder erscheint auf der anderen Wagschale zuweilen ein kleines Bild der Göttin Mat selbst, ein Gewicht von der Form, wie sie die Ägypter im täglichen Leben neben anderen anwandten.[47]) Die Ausstattung der Halle und des ganzen Bildes wechselt, je nach dem Raum, den der Künstler zur Verfügung hatte. Aber „das wesentliche war die Wage, der Verstorbene und Osiris“;[48]) die Wägung fehlt nie.

Bei der großen Rolle, die die Vorstellung des Totengerichts in der Phantasie der alten Ägypter gespielt hat, ist es kein Wunder, daß Bezugnahmen auf Wage und Wägen auch in die Titulaturen des ägyptischen Ämterwesens eingedrungen sind. Wenn der englische „Custos balanciae“ des Mittelalters hier bereits einen Vorgänger in dem „Hüter der Wage des Silberhauses“ hat, der sich in einer Inschrift gelegentlich rühmt, die Einkünfte der Götter nicht verringert und das Zünglein der Wage nicht gefälscht zu haben,[49]) so erklärt sich sein Titel einfach aus der Wage, die er zu hüten hat. Aber viel interessanter ist die Tatsache, daß die Mitglieder der sechs oberägyptischen Gerichtshöfe „Geheimräte des Abwägens der geheimen Reden des großen Hauses“ hießen, daß einer der dreißig Großen des Südens sich selbst einmal „Vorsteher der königlichen Behörde des Abwägens aller Worte“ mit Bezug auf sein Richteramt nennt.[50])

Ohne Zweifel handelt es sich hier um eine Beeinflussung der Titulaturen der Richter durch jene Vorstellungen vom Totengericht und der Seelenwägung. Das Verhältnis kann nicht das umgekehrte sein; denn die Idee des Totengerichts ist älter.[51]) Und die Annahme einer gemeinsamen Wurzel für beide Erscheinungen, etwa in einer ursprünglichen bildlichen Abstraktion für das Urteilen des Richters ist ebenfalls ausgeschlossen; denn derartige allgemeine Abstraktionen entwickeln sich bei jedem Volk erst allmählich mit dem Fortschreiten der Kultur und sind anfangs unbekannt.

Der Gedanke an die Wage der Gerechtigkeit liegt hier offenbar sehr nahe. Die Wage des ägyptischen Totengerichts schließt jede, selbst die göttliche Willkür aus und soll die unbedingte Gerechtigkeit des Urteils sichern. Dazu kommt, daß die Göttin Mat, Maât oder Maât zwar heute überwiegend als Göttin der Wahrheit bezeichnet wird, aber bis vor kurzem durchweg Göttin der Gerechtigkeit oder der

---

Generalverwaltung, 5. Aufl. 1886. p. 36 f.; »Revue archéologique« I, 1. 1844. p. 235 ff., p. 291 ff.: Maury, »Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie«.

[47]) Roskoff, „Wage“ in »Schenkels Bibellexikon« V. 1875. p. 631.

[48]) Naville, Einleitung, p. 163.

[49]) Erman, »Ägypten« I. p. 160.

[50]) Erman, l. c. p. 200.

[51]) „Die Vorstellung von Osiris als dem Richter der Toten gehört bereits der Zeit des alten Reichs an“, Erman, »Äg. Rel.« p. 102; von der Wage des Totengerichts gilt ohne Zweifel dasselbe.

Wahrheit und Gerechtigkeit hieß.[52]) Andererseits ist jedoch zu betonen, daß die Göttin Mat nur in einer Zwischenstellung zwischen Horus und Anubis, die die Wage bedienen, und Osiris, der den Vorsitz führt, die Wägung beaufsichtigt und niemals die Wage als Attribut in der Hand hält.

Wie bei den Ägyptern, so findet sich Totengericht und Wage auch in der altpersischen Überlieferung.[53]) In der dritten Nacht nach dem Tode kommt die Seele, vom Leibe geschieden, zu der Brücke Tschinvat, die Himmel und Erde trennt. Sobald dann die glänzende Sonne aufgeht, setzt sich der siegreiche Mithra mit reinem Glanz auf die Berge. Ihm zur Seite stehen hier im Gericht, wie sonst Sraoscha und Raschnu Razista. Mithra war ursprünglich der oberste Gott; dem entsprechen auch nach seiner Unterordnung unter Auramazda seine mannigfaltigen Kräfte. So kommt es, daß er auch den Frevel straft, das Recht belohnt, über die Toten Gericht hält und heute wohl geradezu Gott der Gerechtigkeit genannt wird. Sraoscha ist an Mithras Seite Bekämpfer der Dämonen, der bösen Geister, die die Brücke ins Jenseits nicht überschreiten dürfen. Raschnu Razista aber ist seinem Namen nach Personifikation der geradesten Gerechtigkeit. Ihm ist die Wage anvertraut, „die Wage der Geister, die keinem Menschen zuliebe eine Haaresbreite abweicht; Fürsten und Könige rechnet sie dem armseligsten der Menschen gleich.“[54]) Auf ihr wägt er die guten und schlechten Handlungen des Toten, wobei als gute Handlung auch das Bekenntnis der Schuld oder des Glaubens mitgerechnet wird. Die Wägung entscheidet dabei nicht nur über „selig“ oder „verdammt“. Auch wenn die Schale der guten Werke überwiegt, kommt es auf die Feststellung der Differenz an. Der Tote muß alsdann gleichwohl zunächst seine Übeltaten durch Strafe büßen, ehe er „zur Wohnung der Lieder“ über die Tschinvatbrücke eingehen darf.

Unter persischem Einfluß kehren ähnliche Vorstellungen bei den Mandäern[55]) wieder, einer Sekte, von der heute noch etwa 1500 Köpfe südlich von Bagdad leben sollen. Die Rolle des Raschnu Razista spielt hier Abatur; seine Wage ist „an der Tür des Hauses des Lebens“ aufgestellt. „Er wägt die Werke und wägt den Lohn und fügt den Geist zur Seele. Wen er wägend wägt und vollwichtig erfindet, den hebt man empor, man gibt ihm einen Ruhepunkt in dem Leben. Wen er wägt und nicht vollwichtig erfindet, dem macht man von da an seinen Prozeß.“

Totengericht und Seelenwägung sind ferner für den Buddhismus bezeugt, wenn die Beweise vorläufig auch nicht in die älteste Zeit zurückreichen. Maury[56]) hat bereits ein buddhistisches Gemälde beschrieben, das den Hergang sehr anschaulich darstellt. Es scheint aus Tibet zu stammen und soll seiner Entstehung nach kaum über das X. Jahrh. nach Christus hinaufgerückt werden können. Ein entsprechendes Gerichtsbild aus Tibet besitzt das Berliner Völkerkunde-Museum;[57]) der Wagehalter hat den Kopf eines Stieres, sein Nachbar, der das Protokoll führt, den Kopf eines Hirsches. Die vorderindische Sammlung[58]) desselben Museums enthält einen Holzschnitt mit einer Wägung. Und eine große figurenreiche Darstellung des Totengerichts ist ferner ebenda auf einem Bild der buddhistischen Höllen zu sehen, welches aus der japanischen Sammlung des Dr. Ehrenreich von 1894, also wohl aus Japan stammt. In Gegenwart des Totenrichters wird ein Mensch gewogen; in der anderen Schale scheint ein Steinblock zu liegen.

Auch in der Bibel begegnen bei den alten Juden ähnliche Vorstellungen. In den Büchern Mose[59]) findet sich die Vorschrift: „Rechte Wage, rechte Pfunde, rechte Scheffel, rechte Kannen sollen bei euch sein; denn ich bin der

[52]) Vom Saal der doppelten Gerechtigkeit spricht Duncker, »Geschichte des Altertums« I⁴. 1874. p. 61; Naville, Einleitung, p. 161; von der Göttin der Gerechtigkeit mit der Straußfeder Roskoff l. c.; von der Mat als der Göttin der Wahrheit und Gerechtigkeit Weber, »Weltgeschichte« I². 1882. p. 164; von der Straußfeder als dem Zeichen der Wahrheit und Gerechtigkeit Duncker, l. c.

[53]) Lehmann, in: »Chantepie de la Saussaye, Lehrbuch der Religionsgeschichte« II³. 1905. p. 222 f.; Duncker, IV⁴. 1874. p. 78 ff., 131 f.; Maury, p. 293.

[54]) So Lehmann; ausführlicher Brandt, „Das Schicksal der Seele nach dem Tode nach mandäischen und parsischen Vorstellungen“, in: »Jahrbücher für protestantische Theologie« XVIII. 1892. p. 432.

[55]) Brandt, p. 405 f.; Kessler, in: »Herzogs Real-Enzyklopädie für protestantische Theologie« XII³. 1903. p. 155 f. 178; Gruppe, »Griechische Mythologie und Religionsgeschichte« II. 1906. p. 863 Note 10.

[56]) p. 293 f.

[57]) Tibet, Schrank 134. [58]) Schrank 10.

[59]) 3. Mos. 19, 36; 5 Mos. 25, 13 f. Vgl. Poet. Carol. I. p. 501; Schwabensp. L. R. Lassberg 201.

Herr, euer Gott, der euch aus Ägyptenland geführet hat.“ Und ähnlich lesen wir in den Sprüchen:[60]) „Rechte Wage und Gewicht ist vom Herrn.“ Bei Jesajas[61]) spricht der Herr: „Und ich mache Recht zur Richtschnur und Gerechtigkeit zur Setzwage.“ Neben dem Schwert findet sich die Wage ferner in dem wunderlichen Bilde, in das der Prophet Hesekiel einen an ihn gerichteten Befehl Gottes kleidet: „Und du Menschenkind, nimm ein Schwert, scharf wie ein Schermesser, und fahre damit über dein Haupt und Bart, und nimm eine Wage und teile sie damit. Das eine Teil sollst du mit Feuer verbrennen mitten in der Stadt, wenn die Tage der Belagerung um sind; das andere dritte Teil nimm und schlage es mit dem Schwert rings umher; das letzte dritte Teil streue in den Wind, daß ich das Schwert hinter ihnen her ausziehe.“ Sehr richtig betont Kraetzschmar[63]) in seinem Kommentar zu dieser Stelle, daß die Wage hier nicht sowohl erwähnt wird, weil es auf ganz genaue Drittelung der Haare ankommt, als vielmehr, weil sie dem Propheten Abbild der gerecht abwägenden göttlichen Gerechtigkeit ist; er nimmt an, daß ihm dabei jene Worte aus dem Jesajas vorgeschwebt haben. Jedenfalls ist es höchst merkwürdig, wie hier gänzlich unabhängig von der unmittelbaren Entstehung der Attribute der Gerechtigkeit in dieser Ankündigung des göttlichen Strafgerichts die beiden Symbole Wage und Schwert begegnen. Auf die Beziehung, die zwischen den Worten Hesekiels und der Darstellung der Gerechtigkeit besteht, hat nicht etwa Kraetzschmar zuerst aufmerksam gemacht; sie ist seit vielen Jahrhunderten bekannt. Schon im Mittelalter ist aus diesem Grunde die Gerechtigkeit zuweilen unter dem Bilde Hesekiels dargestellt worden.[64])

Auch vom Menschen- und Seelenwägen ist bereits im alten Testament die Rede. „So wäge man mich auf rechter Wage, so wird Gott erfahren meine Frömmigkeit“, sagt Hiob[65]) in seiner Selbstverteidigung und appelliert damit an die Wägung im Gericht Gottes und an seine Gerechtigkeit. „Tekel, das ist, man hat dich in einer Wage gewogen und zu leicht gefunden“, so deutet Daniel[66]) dem König Belsazer die Geisterschrift an der Wand; „aber des Nachts war der Chaldäer König Belsazer getötet“. Es ist nicht genau dieselbe Vorstellung, die uns vorhin bei den Ägyptern begegnete, aber eine sehr nah verwandte.

Aus dem Neuen Testament kommt eine Stelle der Offenbarung in Betracht. Bei der Aufzählung der apokalyptischen Reiter heißt es im sechsten Kapitel:[67]) „Und siehe, ein schwarz Pferd, und der drauf saß, hatte eine Wage in seiner Hand, und ich hörte eine Stimme unter den vier Tieren sagen: Ein Maß Weizen um einen Groschen und drei Maß Gerste um einen Groschen; und dem Öle und Wein thu kein Leid.“ Die rätselhaften Schlußworte haben sich als eine Anspielung auf ein Gesetz aus der Zeit Domitians herausgestellt.[68]) Die Plage aber, die der Reiter auf dem schwarzen Pferde bringt, ist der Hunger. Wahrscheinlich hat dem Verfasser der Offenbarung jene Stelle Hesekiels vor Augen gestanden. Jedenfalls aber hat die Wage hier genau wie dort zugleich die allgemeine Bedeutung, auf die Gerechtigkeit des göttlichen Strafgerichts hinzuweisen, dessen Vollstrecker die apokalyptischen Reiter sind.

Die Frage ist jetzt: Wie steht es mit Seelenwägung und Totengerichtswage bei den Griechen, bei dem Volk, das die Wage zuerst zum Attribut der Gerechtigkeit gemacht hat? Haben die Griechen jene Vorstellungen gar nicht oder nur von anderen Völkern gekannt oder waren sie ihnen selber geläufig? Die Antwort gibt uns Homer. Zeus selbst wägt in der Ilias[69]) in goldener Wage die Todeslose der Troer und Achäer, und ebenso Hektors und Achills; die zum Hades sich senkende Schale der Achäer und Hektors bringt das Verderben. Ganz analog sehen wir die Seelenwägung, die dem Kampfe Achills und Memnons vorausgeht, auf

[60]) 16, 11; vgl. 11, 1.

[61]) 28, 17; Nowacks »Handkommentar zum Alten Testament« III, 1: »Das Buch Jesaia«, übersetzt und erklärt von Duhm. 1892. p. 176 f.; Duncker II⁴. 1875. p. 240; Luther übersetzt: „ich will .... die Gerechtigkeit zum Gericht machen“.

[62]) 5, 1. 2.

[63]) Nowack III, 3, 1: »Das Buch Ezechiel«, übersetzt und erklärt von R. Kraetzschmar 1900. p. 53 f.

[64]) Barbier de Montault, »Traité d'iconographie chrétienne« I. 1890. p. 221; F. X. Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« II, 1. 1897. p. 392.

[65]) 31, 6.

[66]) 5, 27. 30.

[67]) V. 5 f.

[68]) Sueton, Dom. 7. Bousset, Komm. p. 135.

[69]) VIII, 69 ff. XXII, 209 ff.; Burckhardt, »Griechische Kulturgeschichte« II². o. J. p. 127.

einem Vasenbilde[70]) dargestellt: die Seelen der Kämpfer stehen als geflügelte Figuren in den Schalen; nicht Zeus, sondern Hermes, der Seelenführer, vollzieht die Wägung. Aber nicht nur Zeus und Hermes tragen die Wage. Wenn Schiller[71]) von „des Orkus strenger Richterwage" spricht, so lebt in seinem Wort echt hellenische Auffassung fort. Denn schon Minos hält die Wage in der Hand.[72]) Auch die Parze Atropos wird so abgebildet.[73])

Aber noch mehr: die Seelenwägung ist nicht nur eine auch in Griechenland verbreitete Vorstellung. Sondern die griechischen Quellen lassen zugleich aufs deutlichste erkennen, daß die Wage der Dike dieselbe Wage ist, die einst der homerische Zeus in Händen hielt.

Im Hymnos auf Hermes heißt es in Thudichums[74]) Übersetzung:

Hurtig gelangten sie nun zu dem duftigen Kulm des Olympos,
Hin zu dem Vater Kronion, des Zeus hochherrliche Kinder.
Denn dort lag für die Beiden des Rechts Wagschale bewahret.

Sofort erkennt man die Weiterbildung der Vorstellung, die Homer einst wiedergab. Zeus wägt nicht mit der Wage in der Hand die Lose der streitenden Parteien. Es ist rein bildliche Rede. Aber das Bild beschränkt sich nicht darauf, wie man aus der Übersetzung schließen muß, die Wage dem Zeus beizulegen. Im Urtext[75]) steht nicht „des Rechts Wagschale", sondern „*Δίκης τάλαντα*". Aus der Hand des Zeus ist die Wage in die Hand der Dike, seiner Tochter, gelangt. Dieser Ausdruck *τάλαντα Δίκης* ist in der griechischen Dichtung sprichwörtlich geworden, genau so wie heute „die Wage der Gerechtigkeit". Wenn Wilamowitz[76]) jenen Dithyrambus des Bakchylides übersetzt:

„Was die Allmacht der Götter uns auferlegt hat,
die Wage des Rechtes uns zugewogen,
erfüllen werden am Tage der Zahlung
wir unsere Pflicht",

so steht auch hier im Original[77]) *Δίκας τάλαντον*. Oder wenn Weber[78]) ein Lied des Diotimos übersetzt:

„Denn er bewahret
Gradausgehendes Recht scharf nach der Wage des Zeus",

so lauten die griechischen Worte[79]) vielmehr:

„*οὐ γὰρ ἀφανρῶς*
*ἐκ Διὸς ἰθείης οἶδε τάλαντα δίκης.*"

Damit ist die Kette unserer Beweisführung geschlossen. Der Gedanke der Seelenwägung durch die Gottheit ist der Ursprung der Wage der Gerechtigkeit. Es bleibt in diesem Zusammenhang nur noch darauf hinzuweisen, daß jene Vorstellung sich in der Folge, nachdem das Attribut längst eingebürgert war, allenthalben forterhalten und damit auch zur Verbreitung und festeren Eingewöhnung des Attributs beigetragen hat.

Unter der Einwirkung des Alten Testaments findet sich die Seelenwägung in der talmudistischen Literatur.[80]) Und zwar greift hier tatsächlich jener Gedanke an das Sternbild der Wage im Tierkreis zugleich Platz. So heißt es an einer Stelle: „Der Engel der Finsternis fragte Gott: was wirst du nach ihm, dem Sternbilde der Jungfrau erschaffen? Die Wage, weil des Menschen Handlungen auf der Wage gewogen werden"; und an einer anderen: „In der Wage werden Israels Sünden vergeben." Auch im Traktat Rosch-Haschana[81]) kommt dieselbe Vorstellung vor: Gott drückt die Wagschale des Verdienstes herunter und hebt die Wagschale der Sünden in die Höhe.

Auch den Mohammedanern ist die Seelenwägung im Jüngsten Gericht geläufig. So heißt es in der 7. Sure des Korans:[82]) „An jenem Tage wird die Wage nur in Gerechtigkeit wiegen. Diejenigen, deren gute Handlungen die Wagschale beschweren, werden glückselig sein. Die aber, deren Wagschale zu leicht befunden wird,

---

[70]) Baumeister, »Denkmäler des klassischen Altertums« II. p. 920 f. Abbild. 994.

[71]) »Die Götter Griechenlands«.

[72]) Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« I. 1896. p. 123.

[73]) Lübker p. 760.

[74]) »Griechische Dichter in neuen metrischen Übersetzungen«, herausgegeben von Osiander u. Schwab, Bd. 75 = Homers Werke, Bd. 13: »Die homeridischen Dichtungen«, Stuttgart 1870. p. 43.

[75]) Gemoll, »Die homerischen Hymnen« 1886. p. 43. v. 324.

[76]) Bakchylides 1898. p. 27.

[77]) Bacchylides ed. Jebb 1905. p. 376.

[78]) »Griechische Anthologie«, metrisch übersetzt, Bd. 2. 1851. p. 147.

[79]) »Anthologia graeca« ex recens. Brunckii ed Fr. Jacobs I. 1794. p. 184. VII. 1798. p. 160.

[80]) Levy, »Neuhebräisches und chaldäisches Wörterbuch« III. 1883. p. 3 (Pesikta rabbathi und Pesikta Bachodesch, cf. IV. p. 731 ff.).

[81]) Goldschmidt, »Der babylonische Talmud« III. 1899. p. 334. Ullmann, »Koran«. 5. Aufl. 1865. p. 112 Note 1.

[82]) Ullmann p. 112.

haben das Verderben ihrer Seele selbst verschuldet, weil sie gegen unsere Zeichen ungerecht waren." Und die 101. Sure „Die klopfende Stunde" wiederholt denselben Gedanken: „Wessen Schale sinkt, dem wirds im ew'gen Leben gut, und wessen Schale steigt, sinkt in die Flammenwut." [83])

Vor allem aber hat der Gedanke der Seelenwägung die denkbar größte Verbreitung in der christlichen Überlieferung gefunden. Im Buche Henoch [84]) lesen wir: „Und danach sah ich alle Geheimnisse der Himmel und wie das Reich verteilt wird und wie die Taten der Menschen auf der Wage gewogen werden." „Und der Herr der Geister hat einen Auserwählten auf den Thron der Herrlichkeit gesetzt, und er wird alle Werke der Heiligen oben im Himmel richten und ihre Taten werden auf der Wage gewogen werden." Mit Bezug auf die Wage des Jüngsten Gerichts erscheint ferner das Bild der Wage zuweilen auf altchristlichen Grabsteinen. [85]) Zum Träger der Wage aber, zum Seelenwäger, wurde der Erzengel Michael, der zwar semitischen Ursprungs ist, aber daneben deutliche Züge der Verwandtschaft mit dem Hermes-Merkur der alten Heiden verrät.

Aus der unendlichen Fülle der Darstellungen Michaels als des Seelenwägers im Jüngsten Gericht seien hier nur einige Beispiele herausgehoben.

Im Dom zu Bamberg befindet sich eine Darstellung der Wägung der Seele Kaiser Heinrichs II. von Tilman Riemenschneider aus dem Anfang des XVI. Jahrh. [86]) Michael steht hier geflügelt, ein Schwert in der Rechten, mit der Linken die Wage haltend, in deren einer Schale ein Gewicht liegt, das die Teufel vergeblich herunterzerren wollen, während in der tieferstehenden Schale ein Kelch liegt. Der Kaiser selbst steht daneben. Dies ist die „Wage am Grabe Kaiser Heinrichs II. zu Bamberg", von der das Volk glaubt: wenn die Zunge derselben genau in die Mitte zu stehen komme, werde die Welt untergehen. [87])

Höchst interessant ist ferner die Verwertung der römischen Manzipationsformen für die Seelenwägung auf einem alten Holzschnitt, [88]) der aus Deutschland, und zwar aus dem XVI. oder XVII. Jahrh. zu stammen scheint. Er trägt die Inschrift $\overline{MC}.\overline{AN}$., was offenbar mancipatio animae, Seelenkauf, bedeutet. Libripens ist natürlich der heilige Michael mit der Wage in der Hand. Als „quinque testes cives romani" fungiert eine sehr gemischte Gesellschaft: Maria, zwei Heilige und zwei Teufel. Auch das „aes" in Gestalt eines kurzen Metallstäbchens fehlt nicht.

Wie in der Kunst seit dem frühen Mittelalter, so erscheint Michael als Seelenwäger durch alle Jahrhunderte hindurch auch in der Dichtung. Aber hier wie dort ist es nicht stets Michael, der die Wage des Gottesgerichts hält, zuweilen erscheint sie in der Hand Gottes oder Christi oder wird von einer Hand gehalten, die sich aus den Wolken herausstreckt. Ein Beispiel der letzten Art teilt Didron [89]) aus Salamis, aus dem Gebiet der byzantinischen Kunst mit; neben der Wage steht hier die Inschrift *ὁ ζυγὸς τῆς δικαιοσύνης*, Wage der Gerechtigkeit. In Miltons Paradies [90]) nimmt Gott die goldene Wage der Asträa aus dem Tierkreis, um auf ihr den Ausgang des Kampfes zwischen Satan und den Erzengeln abzuwägen. Und in Klopstocks Messias [91]) steigt des Herrn Sohn auf den Thron des Gerichts mit der Wagschal und wägt; wie eine Darstellung Christi mit der Wage in der Hand schon in einem angelsächsischen Manuskript aus der Zeit um das Jahr 1000 begegnet. [92])

---

[83]) Ullmann p. 512; Hollenberg, »Hülfsbuch für den evangelischen Religionsunterricht in Gymnasien«. 38. Aufl. 1890. p. 184.

[84]) Herausgegeben von Flemming und Radermacher (»Griechische christliche Schriftsteller der ersten drei Jahrhunderte«, herausgegeben von der Berliner Akademie) 1901. p. 66. Kap. 41; p. 80. Kap. 61, 8; cf. p. 67. Kap. 43.

[85]) Münz, „Wage", in: »F. X. Kraus, Real-Enzyklopädie der christlichen Altertümer« II. 1886. p. 962 f.; Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« I. 1896. p. 123.

[86]) Gipsabguß im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin.

[87]) Wolfgang Menzel, »Christliche Symbolik« II. 1854. p. 529; er verweist auf Grimm, »Deutsche Sagen« Nr. 294.

[88]) Maury l. c. p. 305 f. mit Abbildung.

[89]) Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine avec une introduction et des notes par Didron traduit par Durand. Paris 1845. p. 269 ff. Note 1. p. 271.

[90]) Maury p. 248.

[91]) Werke, Göschen. 1854. III. p. 202, Ges. 20; vgl. p. 67, Ges. 17; p. 83, Ges. 18; p. 113, Ges. 19; p. 120, Ges. 19; p. 191, Ges. 20; I. p. 236, Ges. 7.

[92]) Müller und Mothes II. p. 812.

Allenthalben findet sich gerade in der deutschen Literatur des XVIII. Jahrh. die Wage des Weltgerichts. So in Herders Gedicht „Die Wage", wo wieder auf das Sternbild Bezug genommen wird.[93]) Oder in Schillers Räubern[94]), in Franz Moors Vision vom Jüngsten Gericht: „Da trat hervor ein Dritter, der hatte in seiner Hand eine eherne Wage, die hielt er zwischen Aufgang und Niedergang und sprach: Tretet herzu, ihr Kinder von Adam — ich wäge die Gedanken in der Schale meines Zornes und die Werke mit dem Gewicht meines Grimms!" Todsünde auf Todsünde wird in die Schale geworfen, aber schwerer als alle bleibt die andere Schale, voll vom Blute der Versöhnung, bis zuletzt ein alter Mann eine Locke von seinem silbernen Haupthaar schneidet und in die Schale der Sünden wirft, „und siehe, sie sank, sank plötzlich zum Abgrund, und die Schale der Versöhnung flatterte hoch auf." „Du allein bist verworfen."

An diese Wage des Jüngsten Gerichts schließen sich ferner zahlreiche verwandte Vorstellungen an, teilweise unter Einwirkung althellenischer Ideen. „Über meine italienische Reise halten die Götter noch die Wage in Händen, das Zünglein schlägt herüber, hinüber", sagt Goethe.[95]) „Wäget das Schicksal Leben und Tod?" fragt Herder.[96]) Auch Goethe[97]) spricht von „des Schicksals Wage", die über dem Menschen waltet, und ebenso Schiller[98]) von dem Schicksal der Menschen, das unter sich in fürchterlich schönem Gleichgewicht steht: „Die Wagschale dieses Lebens sinkend, wird hochsteigen in jenem, steigend in diesem, wird in jedem zu Boden fallen." Schon Dante vergleicht in der Hölle[99]) die Sünder, die unter der Last ihrer bleiernen Kutten, ihres Schicksals stöhnen, einer schwer beladen knarrenden Wage. An des Schicksals Wage reiht sich bei Goethe[100]) „des Glückes große Wage", auf der die Zunge selten einsteht.

Aus diesen Vorstellungen erklären sich weiter allerlei Bräuche. In Indien läßt sich ein Ordal der Wage[101]) nachweisen, bei dem der Angeklagte zweimal gewogen wird. Vor der zweiten Wägung muß er seine etwaige Schuld auf sich nehmen; wiegt er alsdann schwerer, so gilt er als schuldig. Vielleicht hängt die Entstehung dieses Ordals mit dem indischen Glauben an die Wägung im Totengericht zusammen. Jedenfalls ist bei uns in Deutschland im Mittelalter die Wilsnacker und Netzebander Sündenwage[102]) ohne Zweifel lediglich infolge der Vorstellung von der Seelenwägung und der Verwechslung von Kirche und Warenhaus entstanden. Wahrscheinlich hängt mit der Totengerichtswage auch die seltsame Sitte zusammen, kranke Knaben zwecks abergläubischer Heilung in der Kirche zu wägen und die als Gegengewicht dienende Gabe zu opfern.[103])

Außerdem begegnen selbstverständlich zahlreiche Bezugnahmen auf die Seelenwägung in der christlichen theologischen Literatur seit der Zeit des Altertums. Wenn Augustin an jener Stelle von der „divina statera de scripturis sanctis" sprach, so ist das natürlich nur ein Beispiel unter vielen.

In allen diesen Fällen handelt es sich zwar nicht um die Wage als Attribut der Göttin oder Allegorie der Gerechtigkeit, wohl aber um Gedanken und Darstellungen, die denen, aus welchen das Attribut entstand, aufs nächste verwandt sind. Im weiteren Sinne läßt sich auch die Wage in der Hand Michaels oder Gottes oder Christi oder des Schicksals als Wage der Gerechtigkeit bezeichnen.

(Schluß folgt.)

Berlin. Ernst v. Moeller.

[93]) Werke, herausgegeben von Kurz I. p. 139 f.
[94]) V, 1.
[95]) Sanders, »Wörterbuch der deutschen Sprache« II, 2. 1865. p. 1449.
[96]) Werke I p. 69: »Die Bürde des Lebens«.
[97]) Sanders l. c.
[98]) Räuber V, 1.
[99]) Ges. 23.
[100]) Sanders l. c.
[101]) Kohler l. c. p. 65.
[102]) Otte, »Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie« I[5]. 1883. p. 383.
[103]) Heilig, „Das Wägen der Knaben" (Unter-Grombach, Amt Bruchsal, Visitationsbericht von 1683), in: »Zeitschrift des Vereins für Volkskunde« XVII 1907. p. 96 f.

# Grenzen der christlichen Kunst.*)

(Mit 2 Abbildungen.)



as begonnene Jahr 1908 wird im Sommer wiederum eine Düsseldorfer Ausstellung im Kunstpalaste am Rheinufer bringen. Sie wird gerade für dieses Jahr veranlaßt durch die Tagung der Generalversammlung der Katholiken Deutschlands und wird, wie das nahe liegt, der christlichen Kunst gelten.

Was ist christliche Kunst? und was für Werke hat eine Ausstellung christlicher Kunst zu bringen, wenn sie ihre Aufgabe nicht überschreiten, aber ihre Grenzen auch so weit als zulässig ziehen will, vor allem aber, wenn sie die christliche Kunst der Vergangenheit würdigen, die der Gegenwart fördern, die der Zukunft gestalten helfen will? Man hat sich vielfach daran gewöhnt, den Namen „christliche Kunst" enge zu fassen und nur bildliche Darstellungen biblischer Stoffe, katholischerseits natürlich auch Darstellungen aus der Heiligenlegende, unter diesen Namen zu begreifen, aber auch diese Darstellungen nur unter gewissen, durch das Herkommen mehr oder minder genau bestimmten Einschränkungen als Werke der „christlichen Kunst" anzusehen.

Aber das geht doch wohl nicht an. Das Christentum greift weiter, und darum auch die christliche Kunst. Wer der letzteren wirklich dienen will, muß sie im weiteren Sinne und in allen ihren Teilen und Hilfsmitteln ins Auge fassen. Der Gegenstand der Darstellung wird dabei immer stark im Vordergrunde bleiben, aber er darf als das künstlerisch eigentlich Äußerlichste nicht allein bestimmend sein, noch weniger immer und unbedingt an gewisse herkömmliche Darstellungsformen gekettet werden. Damit hängt es zusammen, daß die christliche Kunst nicht die Kunst einer einzelnen christlichen Konfession sein kann.

Es gibt zahlreiche Dinge, ja selbst darstellerische Auffassungen derselben, die dem

*) [Eine interkonfessionelle Ausstellung auch religiöser Kunstwerke, also eine gemeinsame Vorführung von Darstellungen, unter denen auch religiöse, von Künstlern verschiedener Konfession ausgeführte Szenen, gehört bekanntlich zu den herkömmlichen Veranstaltungen. Außergewöhnlich wäre es, wenn eine Ausstellung nur derartige Darstellungen böte. Daß eine solche aber prinzipiell gar keinen Bedenken unterliegen würde, ist über jeden Zweifel erhaben. — Als eine Veranstaltung seitens einer der jährlich stattfindenden Generalversammlungen der Katholiken Deutschlands, d. h. als ein Glied im Organismus der mit ihnen verbundenen Einrichtungen, würde sie Befremden erregen, obwohl zu diesen öfters, wenn auch nicht gerade regelmäßig, eine Kunstausstellung zählte (eine solche fehlte sogar in Köln (1894) und letzthin in Würzburg). — Es kann daher nicht auffallen, daß der anfangs gehegte Plan, eine interkonfessionelle Ausstellung für nächstes Jahr in Düsseldorf in dieser Verbindung vorzubereiten, aufgegeben, nunmehr ohne jeden inneren Zusammenhang mit der Katholikenversammlung eine Ausstellung für christliche Kunst geplant ist. Bedenklich ist eine solche eigentlich nur insofern, als erfahrungsgemäß bei derartigen Gelegenheiten auch Darstellungen sich einschleichen, die aus dem Rahmen fallen, geeignet, eher Anstoß als Erbauung zu erregen. Dies wird nicht der Fall sein, wenn hierbei die Grenzen der christlichen Kunst gewissenhaft respektiert werden, so daß die hier folgende Untersuchung über dieselben als zeitgemäße Studie erscheint. — Sie setzt natürlich voraus, daß der christliche Themate behandelnde Künstler innerlich erfüllt ist von den Ideen, denen er Ausdruck leihen will, also nicht ein vages rationalistisches Christentum unterhält, sondern auf dem Boden der geoffenbarten Wahrheit steht, mögen seine religiösen Darstellungen für die Kirche oder für das Haus bestimmt sein. In beiden Fällen muß das Christentum nicht nur Vorwand oder Folie, sondern Wahrheit und Überzeugung sein. Die Kirche hat freilich für ihre Wand- und Tafelgemälde, wie für ihre Statuen und Gruppen ihren eigenen Bilderkreis; der aber ist umfassend genug, um auch für das Haus und seine Ausstattung manches übrig zu lassen. Dieses hat aber daneben sein eigenes Gebiet, das vielleicht unter der Bezeichnung als religiöse Genremalerei zusammengefaßt werden darf. Wenn ihr der Ernst nicht fehlt, die Tendenz nicht vorwiegt, hat sie als Zimmerschmuck ihre volle Berechtigung, obgleich sie für die religiöse Erziehung allein nicht ausreicht. In den Schulen würden solche Genrebilder als Illustrationen für den Religionsunterricht nicht genügen, da sie leicht zur Verflachung führen könnten.

Wird die Beurteilung der religiösen Darstellungen von diesen festen Grundsätzen geleitet, auch die Auswahl der für die Ausstellung angemeldeten Kunstwerke, dann kann diese gute Früchte bringen trotz des gegenwärtigen Wirrsals auf diesem Gebiete, denn auf den Geist kommt es hierbei in erster Linie an. — Wenn aber sogar die in dieser Zeitschrift (XVIII, 255 und XIX, 284) besprochene „Bibel in der Kunst" als eine von einem zuverlässigen Verleger besorgte, mit Vertrauen erwartete und in ihrer Probelieferung allgemein mit Freude begrüßte großartige Veröffentlichung nachher mancherlei Bedenken erregte, wie begründet mag dann an die Aufnahmekommission die Aufforderung erscheinen, mit aller Vorsicht zu verfahren und durch kein Bildwerk den Räumen die Weihe zu nehmen, die uneingeschränkt in ihnen walten muß, mögen sie den Schmuck für das Gottes- oder für das Familienhaus aufnehmen, für den sich sogar eine gewisse Scheidung in manchen Fällen empfehlen mag. D. R.]

Christentume als solchem eigen und darum den christlichen Konfessionen gemeinsam sind. Deshalb trug auch für die evangelische Friedenskirche in Düsseldorf Professor von Gebhardt kein Bedenken, sich in seinen Kompositionen hinsichtlich der nächsten Umgebung des Altares enge an die altchristlichen Basiliken in Italien anzuschließen. Wer im Zurückdenken an jene echtkatholischen Kirchen vor den Chorabschluß oder die Apsis der Friedenskirche tritt, der wird von dem Gemeinsamen in Idee und Auffassung so Großzügiges sehen, daß er als Protestant nichts ihm Eigentümliches, wenn er Katholik ist, nichts ihn direkt Befremdendes gewahrt; denn wenn St. Petrus nicht die Schlüssel trägt, so braucht das nicht unbedingt zu befremden. Auch die orientalische, insbesondere die russische Kirche, hat ihre christliche Kunstgeschichte und kann den anderen christlichen Kirchen und Konfessionen gebend und empfangend gegenüberstehen. Aber auch innerhalb einer Kirche oder Konfession bringen äußere Verhältnisse, vor allem nationale Eigentümlichkeiten, tiefgreifende Verschiedenheiten hervor, Verschiedenheiten, die recht wohl weiteren Kreisen christlicher Kunstbetätigung zugute kommen können. Wie energisch unterschied und unterscheidet sich zum Teil heute noch süddeutsche und norddeutsche oder gar nordische christliche Kunst! und es sollten nicht beide voneinander lernen können? Und dann erst! Das Christentum wird wahrlich nicht durch die Kirchenmauern um- und abgeschlossen, und so ist auch nicht nur das christliche Kunst, was innerhalb der Kirchenmauern oder in diesen selber zu erscheinen bestimmt oder geeignet ist. Die Bezeichnung „christliche Kunst" muß also in weitem und mehrfachem Sinne verstanden werden.

Im engsten Sinne wird diejenige Kunst insbesondere als christliche Kunst bezeichnet, die sich unmittelbar in den Dienst des christlichen Kultus stellt und eigentlich christlich-kirchliche Kunst heißen müßte. Sie greift — um hier von der christlichen Poesie ganz abzusehen — als Malerei und Plastik ihre Stoffe aus der heiligen Schrift und der Legende und bringt Ideen und Vorstellungen, die den christlichen Glauben und die ausschließend christliche Sittenlehre betreffen, zur Anschauung; als Musik vertont sie Poesien, die an diese Stoffe geknüpft sind, und gibt begleitenden Empfindungen in Instrumentalkompositionen auch wortlos Ausdruck; als Architektur schafft sie Gebäude, die dem christlichen Kultus dienen und seinen Anforderungen entsprechen; als Textilkunst entwirft sie, irgend einem Stile oder irgend welcher Zeitforderung folgend, kirchliche Gewänder, Teppiche, Fahnen, Stickereien und Webereien verschiedensten liturgischen Gebrauches und gibt den Entwürfen künstlerische Ausführung; als gewerbliche Kunst in Anwendung von Metallen, Elfenbein, Holzarten, schönen Steinen und Steingebilden hat sie unzählige hochstrebende Aufgaben; in all dem aber verknüpft die christliche Kunsttätigkeit mit dem Materiellen und in die sinnliche Wahrnehmung Fallenden das Übersinnliche in christlichem Geist. Indem nun aber im Christentum so sehr viel Übersinnliches vorhanden ist und innerhalb dieses Übersinnlichen jede erkannte Wahrheit unverlierbar und unabänderlich ist, so sieht sich die christliche Kunst gar vielfach auf Allegorien und Symbole hingewiesen. Und weil jedes Übersinnliche im Christentume so klar und scharf umgrenzt und abgegrenzt ist, Wechsel im Ausdruck aber so leicht auch Verschiedenheit der Vorstellungen und Meinungen im Gefolge hat, so kann es nicht wunder nehmen, daß gerade auf den Gebieten des Allegorischen und Symbolischen so manches eine traditionelle, ja eine als unerschütterlich angesehene Gültigkeit bekommen hat. Ich nenne als minder durchschlagendes Beispiel die Farbe. Wie typisch ist unter so vielem andern durch Jahrhunderte hindurch und in weiter Verbreitung für die Kleidung Mariä die Verbindung von Rot und Blau geblieben! Zu Zeiten hätte man es für eine Art Unrichtigkeit, wenn nicht Unrecht, gehalten, eine andere Farbe zu wählen, als das rote Kleid und den blauen Mantel. Ruht diese Tradition auf einer einzelnen hervorragenden Darstellung, wie im klassischen Altertum so manche Göttertypen, oder hat sie gar einen historischen Untergrund, oder liegt Allegorisches der Farbenwahl zugrunde? Sollten etwa aus den drei göttlichen Tugenden mit ihren drei Farben — blau, grün und rot — für Maria der Glaube und die Liebe in den Vordergrund treten, wie auch das Rot für Johannes, den Jünger der Liebe? und sollte vielleicht gerade deshalb für das Kleid die rote, für den Mantel die blaue Farbe gewählt worden sein? Gleichviel, und wenn auch schon im Mittelalter Abweichungen vorkommen, bei



Die Bergpredigt von Phil. Veit.
(Nach einer Aquarellskizze für den Mainzer Dom.)

denen man oftmals nach Gründen zu fragen geneigt sein könnte — wenn z. B. der Mantel grün erscheint —, so gibt es doch Farben, gegen die, und seien sie noch so schlicht, ernst und sonst glaubhaft, der Pinsel des christlichen Künstlers bei einer Darstellung Mariä sich sträuben würde, wenigstens bis in unsere Tage gesträubt haben würde. Ist dieses Sträuben berechtigt? berechtigt unter allen Umständen? Das wird kaum jemand behaupten wollen. Gibt es Grenzen in diesem Punkte und in so zahllosen verwandten Fällen? und wie sind die Grenzen zu bestimmen? So aus dem Denken heraus wird sich das nicht entscheiden lassen; eine Entscheidung kann eher gesucht werden, wenn wir zusehen, was bisher geschehen ist und was jetzt geschieht; beides kann uns eine Ausstellung vermitteln. Wenn aber die traditionellen Farben der Gewänder in künstlerischen Darstellungen, auch wo darüber nichts feststeht, eine solche Zähigkeit zeigen, wieviel wichtiger ist die Kenntnis und Anwendung alles dessen, was festen historischen Untergrund hat, oder als unveräußerliches Attribut gilt, oder gar dogmatische Beziehungen hat! Und es gibt außerordentlich vieles von dieser Art, was für die christliche Kunst im engsten Sinne dauernd oder zeitweise maßgebend geworden ist. Wo es zeitweise der Fall war, haben sich leicht Kriterien für Zeitbestimmung daraus entwickelt. Wie hat z. B. die Darstellung des Kruzifixus ihre Geschichte! Schon hieraus sieht man aber auch, daß für die christliche Kunst in diesem Sinne die konfessionellen Unterschiede sich in sehr vielen Punkten geltend machen müssen, und die Geschichte lehrt, von wie großer Bedeutung derartiges oftmals gewesen ist. Niemand kann und wird leugnen, daß für diese kirchliche Kunst, die oft schlechthin als christliche Kunst bezeichnet wird, die katholische Kirche Schöpferin, Erhalterin und Leiterin gewesen ist. Die orientalische kirchliche Kunst erstarrte frühzeitig für lange Zeit mehr oder minder in den byzantinischen Formen und hat an der ganzen großartigen Entwicklung der christlichen und aller Kunst im Mittelalter durch den romanischen und gotischen Stil hindurch nicht Anteil genommen. Aber gleichwohl ist sie heute nicht mehr, was sie vor mehreren Jahrhunderten war. Sie hat Aufschwung und Entwicklung bekommen und befriedigt ihre Anhänger. War diese Entwicklung eine selbständige und freie in christlichem Sinne? Hat sie von anderer profaner oder christlicher Kunst entlehnt? Kann ihr eigenartiger Fortschritt auch anderer christlicher Kunst zugute kommen? Die Anschauung der früheren und jetzigen Werke kann das lehren, und eine christliche Ausstellung kann diese Lehre vermitteln und beleuchten.

Lange vor der Reformation war die eigentliche Schöpfung der christlich-kirchlichen Kunst abgeschlossen und war auch bereits allseitig in so feste Bahnen und Wege geleitet worden, daß ihr Kreis im wesentlichen für damals und vielfach weit über diese Zeit hinaus als geschlossen angesehen werden kann. Was etwa noch hinzukam, bewegte sich durchaus in diesen Bahnen und half einen außerordentlich festen Boden schaffen. Was die Künstler des XVI. Jahrh. und auch in der Folge katholische und nichtkatholische Künstler von christlicher Kunst geschaffen haben oder schaffen wollten, erkannte entweder diesen traditionell gefestigten Boden an, oder es wich absichtlich oder unbewußt davon ab.[1]) Indem freilich die orientalische christliche Kunst außer aller Berührung mit der lebendigen christlichen Kunst stand, und bei der lange mit Zähigkeit festgehaltenen Abneigung der verschiedenen protestantischen kirchlichen Gemeinschaften und Landeskirchen gegen bildliche Darstellungen alles, was nicht katholisch-christliche Kunst war, sehr zurücktrat — und wieviele Konvertiten erstanden unter den nichtkatholischen Künstlern, sobald sie sich mit der Innerlichkeit, die dazu erforderlich war, der Schöpfung christlicher Darstellungen zuwandten! — so behielt im großen und ganzen die katholische Kirche die Führung. Aber im einzelnen ging doch manches seinen eigenen Weg, manches unvermerkt, manches aber auch aus bewußten Gründen. Die Sache blieb dann oft genug bestehen, Ursprung und Gründe gerieten in Vergessenheit.

(Fortsetzung folgt.)

Düsseldorf. Karl Bone.

[1]) Die Bemerkungen zum umstehenden Bilde folgen im nächsten Hefte.

Back of
Foldout
Not Imaged



Madonna, Anbetung der Könige, Genf (umgedreht).

Christophorus, Basel (umgedreht).

Huldigung vor David.

Propheten.

David, Basel.

Melchisedek, Basel.

Vergleichsstücke aus der Biblia Pauperum Weigel-Felix (nach Dodgson) und aus den Gemälden von Konrad Witz.

## Konrad Witz und die Biblia Pauperum.

(Mit 13 Abbildungen auf Doppeltafel.)

rst jetzt sind wir in der Lage, zu der Abhandlung über die Biblia Pauperum Weigel-Felix und den Maler Konrad Witz (Sp. 129—154) einige Beispiele aus der Monographie von Campbell Dodgson herauszuheben und die Zeichnungen des Pergamentkodex mit Vergleichsstücken aus den Gemälden des K. Witz von Basel zusammenzustellen. Die Übereinstimmung ist schlagend.

Die Anbetung der Könige aus Dodgsons Tafel 1 erscheint hier neben der Madonna mit dem Kinde aus der Altartafel von Konrad Witz in Genf; wir geben letztere jedoch von der Gegenseite wieder, so daß die Haltung der Gliedmaßen dieselbe ist wie in der Federzeichnung. So muß auch die Mutter mit dem Jesusknaben in Genf ursprünglich skizziert gewesen sein; denn sie erfaßt mit ihrer Hand die Rechte des Knaben, mit der er die Könige segnen oder ihre Gaben ergreifen soll; erst im Gemälde ist daraus die Linke geworden, weil der Meister die Komposition umdrehte, so daß die Verehrer von links nach rechts hereinkommen. Eine gleiche Vertauschung liegt wohl in der Befreiung Petri vor, die wir gegen die Gewohnheit von rechts nach links ablesen müssen; sonst wäre die Reihenfolge der beiden dargestellten Momente rückläufig, die Betrachtung sozusagen retrospektiv.

Aus der Tafel des Basler Altarwerkes mit dem hl. Christophorus schneiden wir die Halbfigur des riesenhaften Kriegsmannes mit dem Christkindlein auf der Schulter heraus und kehren sie um, damit die Kongruenz mit dem Kopf des Erzvaters Abraham, der seinen Sohn opfern will, in der Federzeichnung (D. 3) desto deutlicher hervortrete. Verwandte Erscheinungen bieten noch das gesenkte Haupt des kreuztragenden Christus (D. 2) und des Propheten daneben, links unten, während der gekrönte Psalmist gegenüber wieder dem Originalgemälde mit der Drehung des Kopfes nach links näher steht. Beiden bequem vergleichbar bietet die untere Bildhälfte, die wir zusammenstellen, die Huldigung Abners vor König David (nach D. 1 unten links) nebst zwei Paaren von Propheten (nach D. 2), darunter die Halbfiguren Davids, dem von seinen Getreuen Quellwasser in kostbaren Gefäßen gebracht wird, aus dem Gemälde in Basel, und Melchisedeks, der Abraham Kelch und Brot reicht, ebendaselbst. Man vergleiche den ersteren besonders mit Jeremias, gerade über ihm, der den Spruch aus den „Threni" d. h. Klageliedern hält, und den letzteren mit Esaias neben der Kreuzigung (D. 3); aber seinen schiefen Mund auch mit denen des Esaias auf unserer Tafel und des Psalmisten gegenüber, den Schnitt des ganzen Kopfes mit Abner vor David, dem König vor dem Christkind, oder Abraham beim Opfer. Die großen Füße des Patriarchen auf der Zeichnung erinnern an die Joachims bei der Begegnung mit Anna, in dem Gemälde von Witz in Basel, so auffallend, daß sie für alle übrigen Exemplare dieser Art in der Biblia Pauperum Weigel-Felix zeugen dürfen. Die kleinen zierlich beschuhten des anbetenden Königs in der Zeichnung ragen genau so über den Rand unten hervor, wie die Füße des erstaunten Kriegsknechtes inmitten der Befreiung Petri in Genf, d. h. des Altarwerkes, das den vollen Namen des Malers Conradus Sapientis de Basilea trägt, wo aber diese Spitzen durch den Rahmen abgeschnitten werden. Das Zeremonienbild mit dem knieenden Stifter, in dem C. v. Mandach neuerdings den Kardinal de Mies erkennt (Gaz. des Beaux-Arts, Nov. 1907), zeigt bekanntlich die Eigentümlichkeit, daß dem Kirchenfürsten der Kardinalshut nachgetragen wird, aber von zwei Händen, deren Eigentümer, doch wohl einen dienenden Geistlichen oder Pagen, wir nicht zu sehen bekommen: da ist die ganze Figur außerhalb des Bildrahmens hinzuzudenken.

Die wenigen Vergleichsstücke, die wir aus der seltenen Publikation beizubringen vermögen, genügen wohl vollauf, die Bestimmung des Autors der Biblia Pauperum Weigeliana als Konrad Witz von Basel zu bestätigen und auch skeptische Leser von der Identität des Zeichners und des Malers zu überzeugen. Der stärkste Beweis für die Zusammengehörigkeit liegt freilich in dem Verfahren mit einem fertigen Vorrat von Handbewegungen, das A. Schmarsow in dem Vergleich der Kompositionen der Biblia Pauperum und der anerkannten Gemälde von K. Witz dargelegt hat, ganz besonders mit der Befreiung Petri, die als erzählende Darstellung hierfür vorzüglich geeignet war, und im Breitformat der Tafel zwei herkömmliche Einzelszenen aneinander schiebt.

A. H.

# Bücherschau.

Die Allgemeine Kunstgeschichte von Dr. P. Albert Kuhn (Benziger & Co. in Einsiedeln) ist bis zur 40. Lieferung gediehen, welche die Geschichte der Architektur und der Plastik zum Abschluß bringt, so daß nur noch eine, auch die Malerei abschließende Doppellieferung erübrigt, welche dazu ausgiebige Inhaltsverzeichnisse, die Haupttitel der 6 Halbbände usw. bringen soll. — Somit steht das Ende des monumentalen Werkes unmittelbar bevor, zur Freude für so Viele, die seiner Entwickelung mit steigender Befriedigung und Sehnsucht gefolgt sind, zur Genugtuung für den greisen Verfasser, der an der Lösung der Riesenaufgabe trotz aller Schwierigkeiten unermüdlich weitergearbeitet hat, ihr stets dieselbe Sorgfalt zuwendend im Vertrauen auf den Stern, der ihn bis ans Ziel führen werde. Gerade das Ende trug die Last, denn in dem Wirrsal des Kunstschaffens der neuesten Zeit die Führerrolle zu übernehmen, erschien ihm selber als „ein arges Wagnis". Daß aber die Festigkeit der ästhetischen Grundsätze und die Klarheit der Anschauungen auch hier den Weg ebneten, beweist ein Blick in die neueste Lieferung, die in je 3 Abteilungen für das Gebiet der Baukunst wie der Plastik die Zeit der Nachbildungen, Weiterbildungen, Neubildungen in Deutschland und etwas knapper auch in den übrigen Ländern, behandelt. — In der „Einführung" für jeden der beiden Zweige werden Verständigung über die leitenden Gesichtspunkte erstrebt, sowie die hervorragendsten Denkmäler der einzelnen Gruppen beschrieben, abbildlich vorgeführt in der Architektur durch 47 Textillustrationen wie auf zwei doppelseitigen Tafeln, zu denen zwei weitere für die Kunstindustrie hinzukommen. — Die Plasik hat in 68 Textbildern und zwei doppelseitigen Tafeln ihr ebenfalls sorgfältig ausgewähltes Illustrationsmaterial gefunden, in dem die Hauptrichtungen zum Ausdruck gelangt sein dürften. — Wer bis jetzt, angesichts des langsamen Fortschrittes, Bedenken gehabt haben sollte, das vortreffliche Werk anzuschaffen, wird nunmehr, da die Krone winkt, jeden Zweifel fallen lassen. — Bald nach dem Erscheinen der Schlußlieferung soll hier ein Ueberblick über das ganze Opus erfolgen.

Schnütgen.

Manuel d'Archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII siècle par Dom H. Leclercq. Letouzey et Ané à Paris, Rue des Saints-Pères. (Pr. 20 fr.)

Der gelehrte Verfasser bietet hier ein Handbuch der christlichen Archäologie, wie sie sich aus den Denkmälern des Christentums ergibt von seinem Anfange an bis zur karolingischen Renaissance im Abendlande, bis zum Bilderstreit im Orient, so daß also hier der altchristliche Einfluß bis zu seinen allerletzten Ausläufern verfolgt wird. Die Abbildungen: 156 im I., 152 im II. Band, beruhen sämmtlich auf neuen, ungemein klaren, daher für das Studium, auf das sie berechnet sind, höchst brauchbaren Zeichnungen Riolets, und begleiten den Text in überaus instruktiver Weise. — Der I. Band ist vornehmlich den Vorfragen und der Statistik gewidmet, in welcher der überall das Systematische betonende Verfasser, wie kaum ein Anderer, bewandert ist. Die Geschichte der Archäologie ihre Chronologie, Topologie, literarischen Quellen und Begriffsbestimmungen bilden eine Art von Einleitung. Dann werden nacheinander die verschiedenen Einflüsse in neuer Beleuchtung geprüft: die jüdichen, mithrastischen, klassischen, christlichen. Sehr gründlich sind die Kapitel über die Katakomben und Begräbnißstätten, wie über die christlichen Kirchen zur Zeit der Verfolgungen. — Große Appendizes, wie sie nur aus solcher Vertrautheit mit den Denkmälern hervorgehen können, bringen den I. Band zum Abschluß. Sie umfassen den (ersten) Versuch, die hauptsächlichsten Denkmäler in alphabetischer Reihenfolge der Länder auf 70 Seiten zu klassifizieren; sodann die Schilderung der Kunstleistungen und Kirchhöfe der Juden, endlich die Zusammenfassung der Katakombendarstellungen in Rom und Neapel, also äußerst dankbare Gruppierungen. — Der II. Band beschäftigt sich mit den Einzelheiten und behandelt sie in einem sehr gründlichen, durch die instruktiven Abbildungen vorzüglich illustrierten Art. Dem langen Kapitel über die Architektur in den einzelnen Ländern geht mit Recht ein grundlegendes Kapitel über die einzelnen Konstruktions-Arten und -Mittel voraus. Dann folgen in 13 Kapiteln sehr übersichtlich und mit zahlreichen neuen Gesichtspunkten die einzelnen Ausstattungskünste und Techniken: die Malerei, Mosaik, Bildhauerei mit Einschluß der Polychromie, das Relief, die Elfenbeinschnitzerei, der Steinschnitt, die Goldschmiede- und Emaillierkunst, die Glasbläserei mit Einschluß ihrer Verzierungen, die Keramik, der Metallguß, die Münzenprägung, die Weberei, die Buchmalerei, zuletzt die Kleinkünste in ihren mannigfachen Betätigungen. — Neben der Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit erscheint als Hauptvorzug auch der Umstand, daß auf diesem immer Neues zutage fördernden Gebiete die Entdeckungen bis in die jüngste Zeit berücksichtigt sind. — Also ein Werk, das höchste Anerkennung verdient und für das auch in Deutschland wärmste Begrüßung erwartet werden darf.

Schnütgen.

Herders Konversationslexikon hat durch das Erscheinen des VIII. Bandes sein Ende erreicht, bis zu diesem durchaus treu seinen Grundsätzen hinsichtlich der Anschauung, Anordnung, Ausdehnung, Ausstattung. Geradezu bewunderungswürdig ist die trotz der Knappheit erlangte Vollständigkeit, wie sie nur den vollkommenen Beherrschern des Stoffes erreichbar ist. Wer im Schlußbande die (für unser Referat maßgebenden), das Kunstgebiet betreffenden oder berührenden Artikel prüft, wie Spitzen, Steingut, Straßen, Teppiche, Textilkunst, Theater, Tizian, Trachten, Uhr, Uniformen, Waffen, Wege, Weberei, Wirkerei, Wohnhaus wird erstaunt sein, im engen Rahmen so viel Belehrung und inbetreff dunkler Fragen so reiche Aufklärung zu finden, bei der selbst der Fachmann nicht leer ausgeht, der Interessent rasch und doch zuverlässig orientiert ist. Dabei sind die Illustrationen, die gerade in dieser Sphäre fast unentbehrlich geworden sind, nicht nur nicht gespart, sondern in vortrefflicher Auswahl und durchweg guter Ausführung reichlich beigegeben. Nicht leicht war es zur Gewinnung des Überblickes aus dem enormen Apparat das Charakteristische herauszusuchen und hierbei die unumgänglich

notwendige Beschränkung zu leisten. Ihre überall sich manifestierende Handhabung imponiert in hohem Maße, und um so mehr, als es sich hier eigentlich um den ersten Wurf handelte. — So erscheint denn das neue Werk als ein Denkmal deutscher Gründlichkeit, Geschicklichkeit, Betriebsamkeit, geeignet, zu weiteren großen Unternehmungen im Rahmen derselben christlichen Weltanschauung anzuspornen und zu ermutigen. Der Berücksichtigung, welche vornehmlich die christliche Kunst hier unter der Leitung und Mitarbeitung durchaus kompetenter Fachleute erfahren hat, kann die Kritik nur ihre vollkommene Anerkennung aussprechen mit dem Wunsche, daß nunmehr auch die weiteren Kreise der nach Bildung suchenden für die Verbreitung des Werkes in die Schranken treten. Schnütgen.

---

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Unter Mitwirkung von 300 Fachgelehrten des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker. I. Band Aa — Antonio de Miraguel. Wilhelm Engelmann, Leipzig 1907. (Preis 32 Mk., geb. 35 Mk.)

Mit der gewaltigen Vervollkommnung der Konversationslexika im letzten Jahrzehnt haben die Künstlerlexika nicht gleichen Schritt gehalten, obwohl auch nach ihnen großer Begehr, nicht nur von seiten der Fachleute, ist. Nagler ist längst total veraltet, Meyer in den Anfängen stecken geblieben, auch der noch junge, viel knappere Singer nicht mehr ausreichend. — Das neue Künstlerlexikon ist daher ein höchst willkommener Gast, zumal es von zwei hohes Vertrauen weckenden Gelehrten eingeführt, von einem starken Stabe tüchtiger Mäcenate und zuverlässiger Fachmänner unterstützt wird, die für jedes Jahr zwei Bände in Aussicht stellen. — Der I. Band in Großoktav 600 doppelspaltige Seiten umfassend, liegt vor, in hohem Maße befriedigend durch seine Ausstattung wie durch seine Anordnung. Sein Zurückgehen bis in die Zeit der alten Griechen, seine Ausdehnung auf die orientalischen Künstler, die Chinesen und Japanesen, seine Berücksichtigung sämtlicher ernst gemeinten Kunstzweige, namentlich des früher so vernachlässigten Kunstgewerbes, endlich seine der jeweiligen Bedeutung angepaßte Ausführlichkeit erscheinen als lauter empfehlende Motive, so daß der weiteren Entwicklung dieses überaus wichtigen Unternehmens mit aller Zuversicht entgegengesehen werden darf, wenn ihm der Zuspruch zuteil wird, auf den es vollkommenen Anspruch hat. Schnütgen.

---

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, publié par Dom Fernand Cabrol. Fasc. XIII. Baptême — Bassus.

Dieses auffallend schnell erschienene Heft enthält 20 Artikel, aus denen folgende 4 hervorgehoben sein mögen, die von Leclercq verfaßt, ungemein reich sind, wie dem Inhalt, so der Illustration nach. — „Baptême de Jésus" behandelt die Darstellung der Taufe Jesu hinsichtlich der abendländischen und ägyptischen Einflüsse, wie sie sich für die Fresken, die Miniaturen, Sarkophage und das Elfenbein ergeben haben in stellenweise sehr sonderbaren Formationen. — Unter „Baptistère" werden die so wichtigen Taufkapellen in den verschiedensten Ländern des Morgen- und Abendlandes an der Hand von 60 Abbildungen beschrieben. — Fast ebenso umfänglich in Wort und Bild behandelt der Artikel „Basilique" die altchristliche Basilika ihrem Ursprung, ihrer Ausbildung und Ausstattung nach, eine überaus anregende, förderliche Studie. — Unter „Bassin" erscheinen vornehmlich die Aquamanilien, von denen hier 9 Exemplare runder Form abbildlich mitgeteilt werden. — Die überall ausgiebig beigefügte Bibliographie illustriert so recht den Umfang der Kenntnisse. Schnütgen.

---

Illustrierte Weltgeschichte in vier Bänden herausgegeben von Dr. S. Widmann, Dr. P. Fischer und Dr. W. Felten. Mit über 1300 Textabbildungen und 132 Tafelbildern und Beilagen. Allgemeine Verlagsgesellschaft m. b. H. in München. (Preis 40 Mk.)

Seit unserem letzten Referate (XX., 160) sind die Lieferungen 33 bis 40 erschienen, die das vorzügliche Werk zum Abschluß bringen. Drei derselben behandeln die Römer bis zur Zeit der Umwälzungen, also bis zum Ende des Altertums (Verfasser Fischer), während die fünf anderen dem Mittelalter (Verfasser Felten) gewidmet sind vom abendländischen Kaisertum, Karl dem Großen an, durch die Zeit der Kreuzzüge bis zum Beginn der Herrschaft des Islams in Europa und zur Entdeckung der neuen Welt. — Was dem großzügigen Werk hinsichtlich des Textes, seiner Auffassung und Formulierung, hinsichtlich der Illustrierung, ihrer Auswahl und Ausführung, bisher nachgerühmt werden durfte, hat sich bis zum Abschluß vollständig behauptet. — Die für die Besprechung in dieser Zeitschrift vornehmlich in Frage kommenden ungemein zahlreichen Abbildungen zeigen über das, zum großen Teil zugleich der Kunstgeschichte dienende Material, nicht nur über das frühere, durch die vielfache Verwendung geläufige, sondern auch über das neuere, fast nur den Fachleuten bekannte, einen derartigen Überblick, daß nirgendwo die Höhe der Erkenntnis und die Treffsicherheit der Auslese vermißt wird. — Es darf daher dem nur gesunde Kost bietenden, für den intensiven Leser, wie für den vielseitigen Passanten höchst lehrreichen Buche die Empfehlung mitgegeben werden, daß es für das christliche Haus einen Kursus der Weltgeschichte darstellt, der so umfassend wie gründlich, für dieses Gebiet auf anderweitige Literatur den Verzicht erleichtert. Die recht gefällige Original-Halbfranz-Einbanddecke wird mit je 2 Mk. berechnet. F.

---

Zeitschrift für Geschichte der Architektur, unter ständiger Mitarbeit von Dehio, Straßburg; Dörpfeld, Athen; Neuwirth, Wien; Winnefeld, Berlin; Zemp, Zürich; herausgegeben von Dr. phil. Fritz Hirsch. — Verlag von Winter in Heidelberg. (Preis 20 Mk. für 12 Monatshefte.)

Daß trotz der Überzahl an Kunstzeitschriften diese neuen Monatshefte nicht überflüssig sind, muß ihnen zugestanden werden, namentlich angesichts des engen Rahmens (Beschränkung auf die Geschichte der Architektur), in den sie sich spannen, wie des bewährten Stabes, mit dem sie sich rüsten und brüsten können. Manche, und gerade sehr hervorragende Bau-

denkmäler der frühchristlichen und romanischen Periode sind inbezug auf ihren Ursprung und Zusammenhang noch sehr der Aufklärung bedürftig, die Streitfragen Orient und Occident; Syrien, Kleinasien, Rom von großer Aktualität, die Einflüsse der germanischen Formenwelt noch nicht hinreichend aufgeklärt. Es fehlt daher der Architekturforschung nicht an hochbedeutsamen Aufgaben, und daß sie auch die Gegenwart im praktischen Sinne zu beeinflußen berufen ist, unterliegt keinem Zweifel. — Der vor kurzem zusammengestürzte Kiosk von Konia, die äußere Gestalt des Grabmals Theoderichs zu Ravenna (dessen Vorbilder Durm in Syrien suchte), der in Wimpfen aufgedeckte frühromanische Zentralbau (der als Nachahmung der Aachener Pfalzkapelle angesprochen wurde) sind wichtige Themate; sie werden von Strzygowski, Haupt, Dehio in neuer, frappanter Beleuchtung gezeigt in den beiden ersten Heften, die zugleich reiche Beiträge der „Bibliographie zur Geschichte der Architektur" bieten nebst „kleineren Mitteilungen und Besprechungen". Also tüchtige Ausbeute und vielversprechende Aufklärung. Schnütgen.

---

Das Gesamtgebiet der Vergolderei nach den neuesten Fortschritten und Verbesserungen. Von Otto Rentzsch, Vergolder. Mit 75 Abbildungen. II. bedeutend erweiterte Auflage. Hartleben in Wien und Leipzig. (Preis Mk. 4.)

Von einem Praktiker werden hier für die Praxis vielfache Unterweisungen erteilt, die zum Teil als recht brauchbar bezeichnet werden dürfen. Der I. Teil behandelt die Werkzeuge, Gerätschaften, Modelle, Formen und Materialien des Vergolders; der II. (besonders empfehenswerte) Teil die Kirchenarbeiten des Vergolders und sogenannten Faßmalers (d. h., Polychromeurs); der III. Teil: die Herstellung von Dekorationsgegenständen aus Holz, Steinpappe und Gußmasse; der IV. Teil: besondere Arten von Vergoldung, Versilberung, und Bronzierung; der V. Teil die Rahmenfabrikation; der VI. Teil: die Verarbeitung der Leisten sowie die Arbeiten des Vergolders und Blankglasers beim Einrahmen; der VII. Teil: das Ornament in der Praxis. — Ungemein reichhaltig sind die Angaben und Rezepte; wer nur einen kleineren Teil derselben anzuwenden vermag, wird sich für die Anschaffung dieses (hinsichtlich seiner Illustrationen zu beschränkenden) Büchleins hinreichend belohnt finden. R.

---

Weltenmorgen. Dramatisches Gedicht in drei Handlungen von Edmund Hlatky. IV. und V. Auflage. Herder in Freiburg 1907. (Preis Mk. 4,40, geb. Mk. 5,60.)

Dieses der Bibel entnommene, Himmel, Erde und Unterwelt umfassende Drama behandelt in einfacher, aber edler und abgerundeter Sprache, welche den fünffüßigen Jambus meisterhaft handhabt, den „Sturz der Engel"; „den Sündenfall", „das erste Opfer" (den Brudermord). Als das diese drei Handlungen beherrschende Leitmotiv blickt überall die Hoffart durch, die Wurzel alles Übels, auch des Neides, der Kain zum Brudermörder machte. Der feierliche Ernst, der das erhabene Schauspiel durchzieht, ergreift und fesselt den Leser bis zum Ende. G.

---

„Hochland". — Die Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst (Verlag Kösel in München, jährlich 12 Mk.) liegt bereits von ihrem V. Jahrgange das III. Heft vor, welches im Zeichen des Weihnachtsfestes steht. Auf dieses nehmen mehrere Artikel Rücksicht, wie die packende Novelle des spanischen Romantikers; „Meister Parez, der Organist", der seelenvolle Aufsatz: Kunst, Schönheit und Seelenleben" von Else Hasse, die Weiterführung des sinnigen Romans „U. L. Frau von Dänemark" von Johannes Jörgensen, das etwas wunderliche Gedicht „Bethlehem" das warm empfundene, von Dreves aus dem Altenglischen übertragene Lied: „Sing, süße Mutter"! — An Illustrationen zu diesem Fest hätte kaum etwas Besseres geboten werden können, als die „Anbetung der Hirten" von Ghirlandajo und noch mehr von Hugo van der Goes, eines der entzückendsten altflandrischen Gemälde. — Zum 50. Todestag des letzten Ritters der Romantik Jos. v. Eichendorff, der das vorhergehende Heft bereits eingeläutet hatte, bietet der greise Professor Holland eine Reihe anmutender persönlicher Einnerungen. — Außerdem werden mythologische Themate erörtert, pädagogische Anregungen gegeben, noch manche sonstige erfrischende Gaben gespendet in der Mannigfaltigkeit und Tiefe, wie sie namentlich im Anschlusse an Zeit- und Streitfragen, die an Unterhaltung und Belehrung so reiche Monatsschrift als ständiges Repertoire behandelt. M.

---

Frankfurter Kalender. Ein Jahrbuch für 1908. Herausgegeben von E. Klotz, Fr. Kurz und Th. Schäfer. Umschlag und Monatsbilder von Fritz Boehle. M. Diesterweg, Frankfurt a. M. (Preis Mk. 2.)

Dieser neue Kalender, dessen gut gezeichnetes Titelblatt mit dem vom Sensenmann geleiteten Arbeiter die das Ganze beherrschende Solidität andeutet, ist eine Musterleistung, indem er in reicher lokaler Zuspitzung eine populäre Sprache redet. Urzeit, Mittelalter, Gegenwart werden berücksichtigt, in der Beschränkung auf Frankfurt, seine alten und neuen Baudenkmäler, seine Freifiguren Unserer Lieben Frau (mit vielen Abbildungen), seine medizinische Akademie, sein letztes Theaterjahr, seine neueste Musiksaison und vieles andere. Der Volksbelehrung und Erheiterung ist das vortrefflich gelungene, bleibenden Wert beanspruchende Jahrbuch gewidmet, dessen folgender Jahrgang noch reifere Früchte verspricht. G.

---

Dr. Jarisch' Volkskalender für das Jahr 1908. Herausgegeben von Dr. R. Klimsch. LVII. Jahrgang. (Wien, St. Norbertus-Verlag. — 60 Heller.)

Unter dem neuen Herausgeber hat sich der alte solide Geist behauptet; der neue Jahrgang wandelt hinsichtlich des Textes, in dem Belehrendes und Erbauendes, Religiöses und Weltliches in großer Mannigfaltigkeit wechseln, wie bezüglich der reichen, zumeist in Originalzeichnungen bestehenden Illustration in den bewährten Geleisen. G.



a



b



Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrh.
(Sammlung Schnütgen.)

# Abhandlungen.

## Zwei Gobelin-Kissendecken des XV. Jahrh.

(Mit 2 Abbildungen, Tafel XI.)

In Köln erstand ich 1874 die beiden hier abgebildeten Kissendecken, die im Katalog der „kunsthistorischen Ausstellung“ zu Köln 1876 unter Nr. 416 und 419 beschrieben sind (nebst zwei ähnlichen Decken [Nr. 417 und 418], die in einem Kranze von Eichenranken einen ermatteten Hirsch, in einem Distelgeäst die ägyptische Maria darstellen und längst dem Berliner Kunstgewerbemuseum angehören).

Das ältere Exemplar a, 58 *cm* im Quadrat, veranschaulicht auf dunkelblauem Grunde innerhalb einer stark stilisierten, bis in die Ecken sich erstreckenden hellgrünen Verästelung und eines engeren roten Kranzes mit weißlichen großen Blättern die sitzende Figur der Jungfrau, in deren Schoß das Einhorn flüchtet. Beide, das etwas schwerfällig gestaltete weißliche Fabeltier und die in rotes Unter- und Obergewand mit weißlichem Futterumschlag gehüllte Jungfrau sind auf blumigten Grund gestellt. Diese trägt eine breite, aus scharf konturierten Federn gebildete malerische Haube, und mit der aus hellblauem Ärmel hervorlangenden Linken faßt sie kräftig das Horn des Vierfüßlers, dessen rechte Pfote auf ihrem Knie ruht; ein hinter ihm aufschießender gelber Baumstamm mit weißlich grünlichen Blättern belebt den Hintergrund, der durch die geschickte Verteilung von Ornamenten und Farben sehr harmonisch gestimmt ist. — Ganz ähnlich wie hinsichtlich des Blattkranzes, so der von ihm umgebenen Gruppe, namentlich des Kopfschmuckes, ist die Kissendecke behandelt, die in Bocks „Geschichte der liturgischen Gewänder“ Band III auf Tafel VI abgebildet ist; einfacher hinsichtlich des Astwerks, aber reicher bezüglich des Blumenwerks, in welchem der mehrfach mit der Legende verbundene „beschlossene Garten“ Ausdruck gefunden hat, wie in der Fellmusterung des schlanker gestalteten und zutraulicher sich geberdenden Tieres. — Mit Ausnahme der eingestickten Augen, Brauen, Mund und Nasenrücken ist unser Exemplar ganz in Gobelinwirkerei haute lisse ausgeführt, leinene Kette mit Wolleneinschlag. Dasselbe dürfte der I. Hälfte des XV. Jahrh. entstammen und der Hinweis des Katalogs auf Arras nicht unrichtig sein, wo gerade in dieser Zeit diese Technik besonders gepflegt wurde unter Verwendung verwandter Figuren und Schmuckformen.

Das jüngere Exemplar b, 60 *cm* hoch, 62 *cm* breit, weist inmitten eines fein abgetönten Verästelungsreifens, von dem in dicht verteilter prächtiger Zeichnung die reichgezackten Distelblätter mit ihren rotgelben Blüten abzweigen, die auf scharf koloriertem Rasen und Hintergrund plazierte, in rotes Kleid mit weißer Verbrähmung gekleidete, gut gezeichnete Jungfrau, die ein violettes Bonnet mit weißer Feder trägt, sowie ein Korallenband um den Hals, goldene Kette mit Perlen um die Schultern, einen Goldgürtel um die Lenden; diese Schmuckstücke sind von der Hand eingestickt wie die Gesichtskonturen. Das gelblich getönte Einhorn kauert auf den Hinterbeinen, während die Vorderpfoten auf dem Schoß der Jungfrau ruhen, die das phantastische Tier mit seinem hochragenden Horn am Halse faßt. Zeichnung und Technik vereinigen sich zu einem hohen Grade von Vollkommenheit, und die Farben, die auch auf der Vorderseite eine große Frische bewahrt haben, sind von entzückender Wirkung, trotz der geringen Anzahl der nur durch Wollenfäden verursachten Töne. Der Schluß des XV. Jahrh. dürfte die Entstehungszeit sein, und die Angabe des Katalogs, daß Flandern (Brüssel oder Brügge) die Heimat, wohl auf Richtigkeit beruhen. Hier hatte die Gobelinwirkerei um diese Zeit den Höhepunkt erreicht und die dargestellte Figur scheint Tafelbildern der Gegend sehr verwandt. — Die Darstellung ist der im späten Mittelalter und in der Frührenaissance sehr beliebten Einhornlegende entlehnt.

Diese gewirkten (oder auch gestickten) Decken wurden gern zur Anfertigung von Knie- und Sitzkissen für die Chorstühle und Kirchenbänke verwendet, indem Leder die Unterseite bildete, Werg und Haare den Sack füllten. Schnütgen.

# Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg.

Mit 9 Abbildungen.



ie sächsische Plastik hatte während des XII. Jahrh. in den Stuckreliefs zu Gernrode, Halberstadt und Hildesheim nur dekorative plastische Arbeiten hervorgebracht. Im Beginne des XIII. Jahrh. tauchen nun in Magdeburg, Wechselburg und Freiberg sowie an anderen Orten Sachsens freiplastische Arbeiten auf, für deren Stil die Vorstufen fehlen. Diesen Abbruch der Entwicklung hat Goldschmidt[1]) zuerst zu erklären versucht. Er wies nach, daß eine Anzahl von Statuen und Reliefs, die sich jetzt im Chor des Magdeburger Domes eingemauert finden, zusammengehören und für ein Portal bestimmt waren.[2]) Die Meister dieser Skulpturen haben nach Goldschmidt in Chartres oder Paris gelernt und von ihrem Atelier sind die Wechselburger Skulpturen, die aus dem Freiberger Dome stammende Kreuzigungsgruppe in Dresden und die Skulpturen der goldenen Pforte in Freiberg abhängig.

Von den letztgenannten drei Gruppen plastischer Arbeiten soll im Folgenden eine Reihe von Werken um eine Persönlichkeit, den Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg, gruppiert und auf die Herkunft des Stiles hin untersucht werden. Mit dem Freiberger Kruzifix möge, da es das altertümlichste ist, begonnen werden. (Vgl. Fig. 2.)

Die Freiberger Kreuzigungsgruppe[3]) besteht aus Christus, Maria und Johannes. Nur Christus und Johannes gehören zusammen. Johannes steht neben dem Kreuze auf einem symbolischen Tier. Das rechte Bein hat er leicht zurückgesetzt und gekrümmt, sodaß in den Fall der Gewandung eine Abwechslung kommt. Seine Kleidung besteht aus Untergewand und Überwurf. Der Kopf sieht geradeaus, nur unmerklich ist er zur Seite gewendet. Er zeigt einen jugendlichen bartlosen Typus mit rundem, vollem Gesicht, wenig modellierter Stirn, scharfgeschnittenen und geschwungenen Augenbrauen, rundem Kinn und lockigem Haar. Maria steht auf einem niedrigeren Sockel, ist daher kleiner als Johannes. Da bei Kreuzigungsgruppen Maria und Johannes immer gleichgroß dargestellt sind, da der Gewandstil bei ihr weicher ist als bei Johannes und da sie ein anderes Standmotiv aufweist, nehme ich an, daß sie einem anderen Künstler angehört.

Der Schmerz um den Gekreuzigten äußert sich bei Johannes lediglich in der zur Wange erhobenen Hand. Den wilden, leidenschaftlichen Schmerz, wie ihn der Naumburger Johannes zeigt, können wir bei ihm nicht wahrnehmen. Die Auffassung ist hier innerlicher.

Von stilistischen Eigenschaften fällt zunächst der strenge, architektonisch geregelte Umriß auf. Keine einzige Falte drängt sich aus der Silhouette heraus. Diese Eigenschaft ist bei keiner einzigen der vorangegangenen dekorativen Arbeiten des XII. Jahrh. zu bemerken. Die Figuren der Hildesheimer Chorschranken z. B., die doch schon statuenmäßig gedacht sind, weisen einen so strengen Kontur nicht auf.

Die Gewandfalten fallen stramm und straff herunter. Alles ist herb und streng stilisiert. So dreht sich der Bausch, den der Überwurf am Ellbogen bildet, fast widerwillig und mit stahlartiger Elastizität, um dann wie mit dem Lineal gezogen herunterzufallen. Die durch die Stellung des rechten Beines entstandenen Faltenschiebungen stoßen am Knie scharf und eckig gegeneinander. Auch die am rechten Unterarm sich bildenden Falten sind scharf im Kontur und herb in der Linienführung.

Die Behandlung der Körperformen zeigt eine Befangenheit, die mit dem jugendlichen Typus des Dargestellten sowie seinen schlanken Proportionen in Widerspruch steht. Eine unsichtbare Architektur scheint Johannes an der Bewegung zu hindern. Daher der Eindruck des Steifen und Unelastischen. Diese Unfreiheit läßt sich auch in den einzelnen Gliedmaßen, z. B. den Händen beobachten. Durch die große Feinheit in der Behandlung des Nackten jedoch wird diese Strenge gemildert.

[1]) Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur. Berlin 1902.

[2]) Ebenda S. 22 ff.

[3]) Die übrigen Reste des Lettners, zu dem die Gruppe gehörte, sind zu zerstört, als daß sie ein sicheres Urteil ermöglichten. Vgl. die Umrißzeichnungen bei Steche: Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 3. Heft. S. 19 ff.



Fig. 1. Chartres: Johannes Evangelist.
(Phot. Neurdain.)



Fig. 2. Freiberg. Lettner: Johannes.



Fig. 3. Wechselburg: Kruzifix.



(Nach photographischen Aufnahmen von Rentmeister Tirpitz in Wechselburg 1907.)

Eine technische Eigentümlichkeit der Statue ist zunächst der schwere Sockel, der unentbehrlich ist, um die Figur vor dem Umsturz zu bewahren. Er ist zu einem symbolischen Tier verarbeitet, so daß der technische Zweck weniger auffällig erscheint. Auch hierhin zu rechnen ist das Standmotiv. Durch das ein wenig zurückgestellte und gekrümmte rechte Bein ist der Versuch gemacht, die Last mehr auf das linke zu legen. Doch ist dieser Zweck nicht erreicht, da beide Füße gleichschwer am Boden haften und die Last gleichmäßig auf ihnen ruht. Die Profilierung der Falten ist von außerordentlicher Schärfe und Tiefe der Unterschneidung. Durch ihre scharfen Ränder werfen sie energische Schatten.

Bei Christus sehen wir dieselbe straffe und scharfe Gewandbehandlung, die Häufung der Falten und, dadurch hervorgerufen, Unklarheiten. Vgl. den zwischen den Oberschenkeln befindlichen Teil des Lendentuches.

Ein Vergleich mit den Monumenten des XII. Jahrh., etwa den Hildesheimer Chorschrankenfiguren zeigt, daß der Meister mit der dekorativen Stuckplastik nicht in Zusammenhang steht. Hier eine freiplastische Figur, die in sich selbst den Halt findet, dort Figuren, die vom Reliefgrund gehalten werden. Hier ein straffer Gewandstil, dort eine weiche und kraftlose Führung der Falten. Hier ein dicker und steifer Stoff, dort ein dünner und weicher. Diesen Abbruch der Entwicklung erklärte Goldschmidt[4]) so, daß der Künstler nur mittelbar mit französischer Kunst in dem Magdeburger Atelier, von dem die jetzt im Chor eingemauerten Skulpturen stammen, in Berührung gekommen sei. Für diese Annahme sprechen einige beiden Gruppen gemeinsame Eigenschaften. So z. B. die ruhige Haltung und Auffassung, die geringe Wendung der Köpfe, die senkrecht heruntergehenden Falten, die Steifheit und Ungelenkigkeit der Gliedmaßen, endlich der als Lebewesen gebildete Sockel.

Doch lassen sich andererseits eine Fülle von Differenzen feststellen: die Magdeburger Statuen weisen eine andere Technik, Gewand- und Formenbehandlung auf. So ist in Magdeburg das Querprofil der Falten rund, in Freiberg kantig. In Magdeburg setzen beide Beine gleichmäßig auf und tragen die Last, in Freiberg wird die Entlastung des einen Beines wenigstens erstrebt. Die Behandlung der Gewandung ist in Magdeburg weicher, die der Formen gröber, so an Händen und Gesicht. In Freiberg hingegen ist die Gewandung schärfer behandelt, die Formen sind feingliedriger und herber. Schließlich sind auch noch die Proportionen verschieden.

Wenn nun auch diese Unterschiede teilweise auf die verschiedene Anlage der Künstler zurückgeführt werden mögen, so ist doch gerade in der Technik soviel Verschiedenes, daß es unmöglich erscheint, eine Verbindung zwischen dem Meister des Magdeburger Portales und dem des Freiberger Lettners herzustellen. Wo hat also der letztere gelernt?

Zunächst steht fest, daß er einer Schule angehörte, die in engstem Anschluß an die Architektur arbeitete. Dafür sprechen das starre, unmotivierte Geradeausblicken, der Tiersockel, der geschlossene architektonisierte Stil, die schlanken Proportionen, die zusammengepreßte Haltung, endlich der glatt abgeschnittene Rücken. Durch diese Feststellung ist zugleich ausgeschlossen, daß der Meister in Deutschland gelernt hat, denn mit den Bamberger Skulpturen, bei denen allein ein stilbildender Einfluß der Architektur auf die Plastik nachzuweisen ist, ist nicht die Spur einer Verwandtschaft zu sehen. Auch in Italien läßt sich um diese Zeit ein solch starker Einfluß der Architektur auf die Plastik nicht sehen. So bleibt allein die Annahme eines direkten Zusammenhanges mit Frankreich übrig, wo diese enge Verbindung der beiden Künste vorhanden ist.

Die Schule, aus der unser Meister hervorgegangen ist, findet sich in Chartres, und zwar kommen die Skulpturen des Mittelportales am Nord- und Südtranssept in Betracht.

Dort finden sich der schräg laufenden Portalwand abwechselnd dicke und dünne Säulen vorgelegt, die in der Mitte durch scharf profilierte Schaftringe in Verbindung stehen. Jedesmal vor einer der dickeren Säulen steht, mit ihr aus einem Stein gemeißelt, auf einer Platte, unter der eine menschliche Figur mit Schriftband zum Vorschein kommt, eine Heiligenfigur. Ihre Kleidung besteht aus dickem Untergewand und Mantel.

Die Gewandbehandlung ist scharf, was besonders an den senkrecht herunterfallenden Falten zu sehen ist. Die kleineren Falten,

4) Studien S. 45f.



Fig. 4. David, Wechselburg.





Fig. 5. Daniel, ebenda.

Fig. 6. Salomo, ebenda.

(Nach photographischen Aufnahmen von Rentmeister Tirpitz in Wechselburg 1907.)



Fig. 7. Freiberg. Goldene Pforte: Salomo.





Fig. 8. Freiberg. Goldene Pforte: David. (Aufnahme d. kgl. preufs. Mefsbildanstalt.)

z. B. die am rechten Unterarm des Petrus vom Südportal, sind von großer Elastizität. (Vgl. Fig. 1, den Johannes Evang. vom Südportal darstellend.)

In der Behandlung der Körperformen zeigt sich das Bestreben, volle, runde Formen wiederzugeben, z. B. an den Händen, sowie die Gesichter möglichst realistisch und ausdrucksvoll zu gestalten. Letztere Wirkung erreicht der Künstler durch die zusammengezogenen Augenbrauen und die gefurchten Stirnen.

Endlich wäre noch die Technik zu erwähnen. Gewöhnlich stehen die Beine gleichmäßig nebeneinander, nur wenige, darunter Johannes Evang. am Südportal, setzen eines zurück. Die Ponderation ist überall dieselbe, die Last ruht auf beiden Beinen gleichmäßig. Das Querprofil der Falten ist kantig und tief eingeschnitten.

Mit diesen Portalfiguren nun zeigt der Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz eine Reihe von Übereinstimmungen. So die Frontalauffassung mit der Kopfdrehung, während der übrige Körper unbeweglich bleibt. Die Monumentalität, die sich darin ausspricht, daß mächtig wirkende Gestalten gegeben werden. Das Standsystem des Johannes begegnet am Nord- und Südportal. Die Gleichgewichtsverteilung ist dieselbe, aber auch der Versuch einer Entlastung durch Zurücksetzen des Beines ist gemacht. Auch der anthropomorphe Sockel findet sich. Besonders deutlich ist jedoch der Zusammenhang zwischen dem deutschen und dem französischen Werk in der Verwendung desselben scharfgeränderten, tiefeingeschnittenen Querprofils. Endlich läßt sich die gleiche Gewand- und Formenbehandlung bemerken. Sowohl in den straffen, scharfkonturierten, senkrecht herunterfallenden Falten, die nur an Brust und Schultern weicher anliegen, wie in den Proportionen, dem Typus (vgl. den Chartreser Johannestypus mit dem Freiberger) und dem Streben nach psychologischer Vertiefung (vgl. beiderseits die zusammengezogenen Augenbrauen) stimmen die französischen Skulpturen mit der deutschen Statue überein.

Diesen gemeinsamen Punkten sind einige Verschiedenheiten gegenüberzustellen, die sich aber, was besonders wichtig ist, lediglich auf das individuell Künstlerische, nicht auf die Technik beziehen.

Der deutsche Meister sucht den Chartreser Künstler noch zu überbieten. Die Gewandstilisierung ist in Freiberg noch straffer und energischer als dort. Das erklärt sich wohl durch die Verschiedenheit des Standortes. Der in ansehnlicher Höhe aufgestellte Johannes verlangte andere, kräftigere Wirkungsakzente als die in der Nähe des Beschauers aufgestellten Portalfiguren. Der Stoff des Gewandes ist etwas steifer, steht daher an den Füßen weiter ab. Dadurch wird aber die durch die starken Vertikalen hervorgerufene Wirkung noch gesteigert. Ganz verschieden ist die Behandlung der Falten des Überwurfs, die durch das zurückgesetzte rechte Bein entstehen. Auch sie sind bei der deutschen Statue mehr auf die Wirkung aus großer Höhe gearbeitet. Der Künstler zieht also den Aufstellungsort in Betracht und arbeitet so an der Ausbildung eines selbständigen Stiles. Aus alledem ist zu schließen, daß der unbekannte Freiberger Meister seine Ausbildung in Frankreich erhalten hat. Damit stimmt die Chronologie gut überein. Das Nordportal in Chartres ist im Jahre 1215, das Südportal 1212 begonnen worden.[5]) Die engen Beziehungen zu diesen Portalen ließen nicht nur auf einen vorübergehenden Aufenthalt in Chartres, sondern auf ein Schulverhältnis zu dem dortigen Atelier schließen. Ein solches war aber mit einem Jahre nicht abgeschlossen, dauerte vielmehr eine Reihe von Jahren.[6]) Demnach kann der Meister kaum vor 1220 nach Sachsen zurückgekehrt sein. Also ist das Freiberger Kruzifix um 1220—1225 zu datieren.

Dem Freiberger Lettnerkreuz nahe verwandt ist das in Wechselburg. (Vgl. Fig. 3). Die in der dortigen Schloßkirche befindliche Kreuzigungsgruppe besteht aus Christus, den am Fuße des Kreuzes stehenden Maria und Johannes, sowie einer Reihe von Nebenfiguren. Maria und Johannes stehen auf den symbolischen Figuren des Heidentums und Judentums. Sie sind beide in Untergewand und Überwurf gekleidet. Das rechte Bein ist beide Male ein wenig gekrümmt und vorgesetzt. Johannes hebt zum Zeichen der Trauer die eine Hand an die Wange, Maria dagegen legt die beiden Hände zusammen. Der Kopftypus des Johannes zeigt eine gewölbte Stirn, ge-

[5]) Bulteau, «Monographie de la cathédrale de Chartres». 1887. II. Bd. S. 160 und 284.

[6]) Boileau, «Règlements sur les arts et métiers à Paris», 1837: Des ymagiers tailleurs de Paris et de ceux qui taillent cruchefix à Paris.

schwungene Augenbrauen, kleinen Mund und kurzes, lockiges Haar. Christus selbst hängt mit übereinandergenagelten Füßen am Kreuz Der Unterkörper beugt sich vor Schmerz ein wenig nach der Seite aus, während das Haupt sich neigt. Das Kreuz selbst ist auf einem breiten Brett befestigt, dessen Enden in romanische Dreipässe auslaufen. Der ringsherumlaufende fazettierte Streifen ist modern, wie die Abbildung bei Puttrich, auf der er fehlt, beweist.*) Von links und rechts fliegen an den Kreuzbalken zwei Engel heran, die diesen mit den Händen fassen. Über dem Kreuz sieht man Gottvater mit der Taube in Halbfigur. Er schaut auf den Betrachter und deutet auf seinen toten Sohn. Sein Kopftypus ist dem des Johannes eng verwandt, besonders in der Bildung der Stirn und den geschwungenen Augenbrauen. Unter dem Kreuze sitzt Adam in ein weites, faltenreiches Gewand gehüllt. Er zeigt einen prachtvollen Typus, den eines älteren Mannes mit breiter, stark vorspringender Stirn und langem Bart- und Haupthaar.

Ein Zug monumentaler Ruhe geht gleichmäßig durch die drei Hauptfiguren. Die Schmerzen sind bei Christus nur wenig in dem ausgebogenen Leibe angedeutet. Dieselbe Ruhe spricht aus den anderen Figuren zu uns. Nur ganz leise Zeichen der Trauer lassen ihre Teilnahme an den Vorgang erkennen. Johannes schreit nicht wie der in Naumburg vor Verzweiflung auf. In stillem Schmerze legt er die Hand an die Wange und zieht die Augenbrauen zusammen. Ein Vergleich mit dem Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz, bei dem wir demselben Motiv schon begegneten, zeigt, wie intensiv der Ausdruck in Wechselburg geworden ist. Auch Maria triumphiert über den Schmerz, der sich nur im Gesichtsausdruck und im Zusammenlegen der Hände äußert.

Die Zusammenfassung der Figuren zu einer Gruppe hat der Künstler mit ganz einfachen kompositionellen Mitteln bewirkt. Nur der nach Maria gewendete Kopf des Johannes schließt die beiden Figuren zusammen. Der Künstler legt mehr Gewicht darauf, die Figuren innerlich zu einer Einheit werden zu lassen: Der Ausdruck des gemeinsamen Schmerzes um Christus ist das unsichtbare Band zwischen beiden Figuren. Das ist ein neues Element, eine Bereicherung der künstlerischen Ausdrucksmittel, wie ein Vergleich mit Freiberg, wo der Johannes starr geradeaus schaut, beweist. Die Erklärung, weshalb der Meister der Wechselburger Kreuzigungsgruppe so wenig Mittel anwandte, um die Figuren zu gruppieren, ist darin zu suchen, daß die Gruppe durch Freiberg indirekt von der Chartreser Portalplastik abhängig ist, wie im Laufe der Untersuchung noch klar hervortreten wird. Anfangs vereinigte die Portalplastik nur Frontalfiguren zu Gruppen, ohne sie zueinander in Beziehung zu setzen.[7]) Daher dauerte es lange, bis ganz frei bewegte, innerhalb von Gruppen untereinander in Verbindung stehende Figuren zusammengestellt werden. So gebrauchte auch unser Meister noch nicht starke kompositionelle Mittel, wie sie etwa bei der Gruppe der Ecclesia und Synagoge in Straßburg verwendet wurden, wenn es sich um die Zusammenschließung von mehreren Figuren handelte. Wie aus den rein frontalen Portalfiguren in Chartres hervorgeht, hatte er nicht gelernt, starke Körperdrehungen darzustellen. Andererseits erhöht die Einfachheit nur den monumentalen Charakter der Gruppe. Eine weitere Eigenschaft der Komposition ist die Berechnung auf die Vorderansicht. So wirkt z. B. in der Vorderansicht die Linkswendung des Kopfes bei Johannes natürlich, während sie von der Seite gesehen verzerrt erscheint.

(Schluß folgt.)

Köln. J. Bachem.

*) [Er wurde 1873 bei der Restauration durch Bildhauer Stoltz in Innsbruck beigefügt. D. H.]

[7]) Vgl. Dr. Franck (Oberaspach), «Der Meister der Ecclesia und Synagoge in Straßburg», Düsseldorf 1903, S. 20 f., wo treffende Beispiele, z. B. die hl. Dreikönige in Amiens, angeführt sind. — Diese Schrift von Dr. Franck ist von großer Wichtigkeit, weil sie gegenüber den älteren Arbeiten von Vöge und Goldschmidt ganz neue Gesichtspunkte beibringt, nach denen in der mittelalterlichen Plastik Schulzusammenhänge festgestellt werden können. Seine Methode, die auch hier verwandt ist, lehnt sich zunächst an die archäologische an. Ihr zweiter Bestandteil ist aus den eigentümlichen Bedingungen, der die mittelalterliche Plastik, z. B. durch die Unterordnung unter die Architektur, unterworfen war, herausentwickelt.

# Grenzen der christlichen Kunst.[1])

(Mit 2 Abbildungen.)



ohl spricht man hier und da noch von einem „protestantischen Christus", von einem „jansenistischen Kruzifix", aber entweder nehmen solche Bezeichnungen auf den Ursprung oder den Standort einer neueren Darstellung Bezug, oder es kommen konfessionelle Unterscheidungen in Betracht. In manchem strengkatholischen Hause mag sich ein Kruzifix befinden, das in gewissen Kreisen als protestantisch[2]) oder jansenistisch gilt! Die Eigenart, die die letzteren Bezeichnungen begründete oder begründen könnte, weicht von dem Alttraditionellen so wenig ab, daß sie von dem frommen Eigentümer sogar dann nicht empfunden wird, wenn Unterscheidungslehren dadurch zur Anschauung gebracht erscheinen. Der wievielste Erwerber eines Kruzifixes achtet wohl darauf, ob der Gekreuzigte die Arme horizontal weit ausgespannt hält oder ob sie von den Schultern fast senkrecht zu den Nägeln in den Händen emporsteigen? Und doch entspricht, wie manche meinen, nur das erstere Kruzifix der katholischen Lehre, daß Christus für alle Menschen gestorben sei und seine Arme daher alle umfassen möchten, während das jansenistische Kruzifix den Gekreuzigten mit den angeschlossenen, fast parallel erscheinenden Armen nur den auserwählten Teil der Menschen umfassen läßt. Weil aber der traditionell feststehenden Vorstellungen so viele sind und der größte Teil davon tiefgreifende und ideenreiche Bedeutung hat, so muß der christlich-kirchliche Künstler entweder eine sehr ausgebreitete Kenntnis hinsichtlich dieser Dinge besitzen, um nicht bei dem Kundigen, sei er auch von Vorurteilen noch so frei, anzustoßen und unangenehm zu berühren statt zu erbauen und zu erheben, oder er muß sich stark wissen, etwas zu schaffen, was, über die Tradition hinwegschreitend und sie als zeitwidrig oder gar aus Mißverständnissen entsprungen erweisend, augenblickliche oder dauernde Geltung in Anspruch nehmen kann, also etwas zu schaffen, was nicht nur dem Inhalte nach anerkannt wird, sondern auch der Empfindung entspricht, die dadurch in christlichem Sinne angeregt sein will. Jene Kenntnis zu erwerben, ist kein geringes Werk, und derer, die sie besaßen, sind zwar im Mittelalter viele gewesen, in der neueren Zeit aber hat ihre Zahl, wie im allgemeinen, so namentlich auch unter den Künstlern sehr abgenommen. Die Nazarener, ein Veit[3]), ein Overbeck, besaßen noch ein hohes Maß dieser Kenntnis, und in bewunderndem Staunen hörte man sie die eignen Werke und die Werke ihrer mittelalterlichen Vorbilder auslegen und in unscheinbaren Einzelheiten wohlerwogene und traditionell gewährleistete Ausdrucksweisen für gehaltreiche christliche Ideen aufzeigen, die den eigentlichen Gegenstand der Darstellung zu vertiefen, zu beleuchten, zu erweitern die Kraft haben. Das lernt sich nicht so nebenher auf der Akademie, und der Entschluß, christlich-kirchlicher Künstler zu werden, bedeutet unendlich viel mehr, als die Entscheidung, ob man sich der Figuren-, Tier- oder Landschaftsmalerei widmen wolle. Wer freilich meint, mit etwas durchsichtig weißer Haut und rosaroten Wangen, mit verzückten Mienen und einem Heiligenschein usw., sei alles abgetan, der mag auch alsbald wähnen, er sei recht eigentlich ein christlicher Künstler, und ahnt nicht, wie weit er davon entfernt ist. Nun ist aber diese ausgebreitete und tiefere Einsicht keineswegs eine Kenntnis, die nur den Künstler angeht, und die, wenn sie von diesem in neuerer Zeit vernachlässigt worden ist, nur von ihm wieder mit größerem Eifer gepflegt werden müßte. Auch dem christlichen Volke jeder Konfession, ja auch den Kunstgelehrten, ist in den Entwicklungsgängen und Stürmen der Zeiten viel verloren gegangen nach Inhalt und Formen, was einen Teil der christlichen Kunst

[1]) Die in der vorigen Nummer erwähnte für 1908 geplante Ausstellung für Christliche Kunst mußte infolge zwingender Hindernisse auf das kommende Jahr verschoben werden.

[2]) Der Ausdruck „Protestantischer Christus" knüpft sich daran, daß Friedrich Wilhelm IV. die in der Sayner Hütte gegossenen schwarzen eisernen Kruzifixe bei der Armee einführte; diese Sayner Kruzifixe bekamen jenen Namen im Volke, ohne deshalb vom katholischen Hause abgelehnt zu werden.

[3]) s. Abbildung Nr. 10 Sp. 309: Die Bergpredigt von Phil. Veit (nach einem Aquarell in meinem Besitz) zum Vergleiche mit der weiter unter Sp. 341 folgenden Wiedergabe der Bergpredigt von E. v. Gebhardt (Friedenskirche). Man beachte bei Veit das Monumentale der ganzen Komposition und Auffassung, die strenge Gliederung des Raumes, die ernste Anordnung und Haltung der Umgebung, die erhabene Ruhe des Redenden, der unter der Friedenspalme sitzt, dabei die hervortretende Idealisierung des Ganzen ohne Widerstreit mit der Natur; die mit alledem übereinstimmende Farbengebung tritt ergänzend hinzu.

ausmacht und ausmachen muß und ohne was sie daher bei noch so energischer Wiederbelebung nicht nur unanschaulich, sondern künstlerisch öde bleiben würde. Zunächst ist das für die christlich-kirchlichen Kunstwerke der Fall.

Ort für diese christlich-kirchlichen Kunstwerke sind zunächst alle öffentlichen oder privaten Gebäude und Räumlichkeiten, in denen der christliche Kultus geübt wird, also nicht allein die Kirchen und Kapellen, sondern auch der Kirchhof, das Haus, insbesondere das Schlafzimmer, ebenso Örtlichkeiten im Freien, an denen etwa ein Gebet (Stoßgebet u. a.) gesprochen werden soll, wie Stationsbilder, Wegkreuze, St. Nepomukbilder auf Brücken usw. Dementsprechend untersteht ein einsames Kreuz in der Wildnis, das die Stätte eines Unglücksfalles bezeichnen soll, den nämlichen traditionellen Anschauungen wie das Missionskreuz oder das Kruzifix auf dem Altare. Von den genannten Örtlichkeiten führt das Haus am meisten aus dem eigentlich kirchlich-christlichen Gebiete hinaus in das profane, aber darum keineswegs dem christlichen Geiste fremde Leben.

Und so geht auch die christliche Kunst als solche in ihrer Betätigung über das Schaffen von Kultus- und Andachtsbildern hinaus, und was sie in dieser Ausdehnung schafft, übt seine Rückwirkungen auf die Entwicklung der christlichen Kunst und kann darum für diese nicht gleichgültig sein. Solche Schöpfungen bringt sie nicht etwa erst neuerdings hervor, sondern von alten Zeiten her. Das ganze Gebiet der christlichen Ideen und Anschauungen sind ihr Feld, und wo immer in einem Kunstwerke eine christliche Idee, mag sie erst mit dem Christentum aufgetreten oder als ihm konform darin aufgenommen worden sein, in den Vordergrund tritt, ja sich nur irgendwie geltend macht, da kann der Urheber als christlicher oder nichtchristlicher oder widerchristlicher Künstler erscheinen. Als Beispiel diene das weite Feld der Mariendarstellungen. Es sind keineswegs alle Marienbilder geeignet, Kultus- oder Andachtsbilder zu sein (z. B. Raphaels Belle jardinière), aber wieviele, und so auch das ebengenannte, sind gleichwohl von christlichem Geiste durchhaucht! Ein Marienbild ferner, das dem einen recht wohl als Andachtsbild gelten zu können scheint, wird von dem andern als solches abgelehnt, nicht einmal immer aus Gründen der Darstellung, sondern manchmal schon des Urhebers wegen. Ich sage das nicht, als ob des Urhebers Qualität allgemein entscheidend sein könnte; das herrliche und innig empfundene Kreuzigungsbild in der St. Katharinenkirche zu Siena hat durch den Beinamen und die, wenigstens angeblich, schlechte Lebensführung seines Meisters an christlichem Werte nichts eingebüßt, und selbst der größte Eiferer wird ihm seinen Platz nicht streitig machen wollen; aber in einzelnen Fällen, für örtliche Kreise, kann die Rücksicht auf den Urheber ein Bildwerk aus der Zahl der Andachtsbilder ausschließen, ohne ihm den Charakter eines christlichen Kunstwerkes nehmen zu können. Und so werden Raphaels Belle jardinière, ja seine Madonna della seggiola oder die Sixtina zwar nicht jeden ohne weiteres als Andachtsbilder ansprechen, indessen als Werke der christlichen Kunst werden sie immer gelten. Aber auch Werke profanerer Art gehören in diesen weiteren Kreis christlicher Kunst: eine Weihnachtbescherung, ein Tischgebet, ein Krankenlager, eine Sterbestunde und zahlloses andere kann Gegenstand eines echt christlichen Kunstwerkes sein und kann ebenso sichtlich unchristlich oder gar widerchristlich sein. Und irgend ein Interieur kann durch seine Ausschmückung und dazu stimmende Ausführung einen christlichen Charakter bekommen, und es kann auch wieder so dargestellt sein, daß ein Christusbild darin als eine Art von Blasphemie erscheinen müßte. Auch auf diesem zweiten, sehr weiten Gebiete gelten gewisse Traditionen und Grundempfindungen, und konfessionelle Unterscheidungen können darin oft mehr empfunden als im einzelnen nachgewiesen werden; eine Weihnachtsfeier in der Familie, ein Tischgebet oder gar eine Sterbestunde kann einen sehr ausgeprägt katholischen oder protestantischen Charakter haben. Ich spreche hier nicht von Bildern polemischen Charakters, sondern von solchen, die innerhalb der eigenen Konfession lediglich dieser entsprechend erbauen sollen. Aber ohne die nötige Kenntnis und auf ihr beruhende Aufmerksamkeit können dabei vom Künstler wie vom Käufer arge Fehlgriffe gemacht werden. Und sie werden gemacht, und oft genug ist dem ganz wohlmeinenden Käufer der Name des Verlegers oder Urhebers die einzige Gewähr dafür, daß er wohl keinen Fehlgriff mache. Es liegt auf der Hand, wieviel Christliches gerade auf dem Gebiete dieser

künstlerischen Darstellungen für das Haus „interkonfessionell" ist, wieviel aber auch auseinander gehalten werden muß. Es führt dieses weite Gebiet auch zu Kunstwerken, die zwar einen ausgeprägt konfessionellen Charakter haben, aber von solch hoher künstlerischer, geistiger, allgemein menschlicher Bedeutung sind, daß das Konfessionelle in seiner Sonderwirkung dagegen zurücktritt und für niemanden den Genuß stört. Es wird zweifellos im allgemeinen der protestantischen Empfindung widersprechen, Marienbilder als Hausschmuck anzubringen, und doch, welcher Protestant würde nicht mit einer inneren Selbstanklage der Einseitigkeit die Madonna Sixtina von Raphael oder selbst eine Mariä Himmelfahrt von Rubens aus dem protestantisch-christlichen Hause verbannen, weil es „Marienbilder" sind ,und gar das letztere ein recht ausgesprochen katholisches? Und welche protestantische Familie Düsseldorfs würde wohl den Kindern das Martinslämpchen versagen, weil das Fest einem katholischen Bischofe gilt?

Eine nicht unwichtige Stelle nehmen hier die Bilderbücher ein; denn ihrer Bestimmung nach sind sie Erziehungsmittel; und wenn das christliche Leben vom Geiste des Christentums durchdrungen sein soll, dann darf dieser Geist auch im Bilderbuche des Kindes nicht fehlen; und wenn unter den obwaltenden Umständen das Christentum in der Form von Konfessionen betätigt wird, so hat auch das Konfessionelle im Bilderbuche seine Rechte und seine Pflichten. Entnimmt das Bilderbuch seine Stoffe der heiligen Schrift oder der Legende, so ist die Sache noch wohl ziemlich einfach, kaum minder bei den Szenen des wirklichen Lebens, die mit der Religion enge verknüpft sind. Aber wieviel bleibt noch übrig! Wie steht es mit den landläufigen Bilderbüchern? Die Herausgabe von Bilderbüchern, namentlich von billigen Bilderbüchern — und billig, sehr billig muß ein gutes Bilderbuch sein, wenn es Verbreitung finden will, ebenso, wenn nicht noch mehr, als ein Schulbuch —, liegt in nichtkatholischen Händen. Nun muß anerkannt werden, daß diese nichtkatholischen, teilweise also auch nichtchristlichen Hände, mit Vorsicht und Anstand tätig sind und sich durchweg sorgfältig bemühen, weder das sittliche noch das religiöse Gefühl eines Kindes zu verletzen. Aber Nichtverletzen und Fördern oder Erziehen sind recht verschiedene Dinge. Und wenn die Bilderbücher jene zarten Empfindungen auch nicht verletzen, so ist die Zahl der Bilderbücher, die ausgeprägt in religiöser Hinsicht fördernd wirken wollen, doch sehr gering. Und wo das der Fall ist, da geschieht die Förderung aus dem ebengenannten Grunde, sobald sie irgendwie als konfessionelle zu geschehen hat, vorherrschend in protestantischem Sinne. Kann man es dem protestantischen Verfasser bezw. Verleger verdenken, wenn er dem hl. Nikolaus in seinem Bilderbuche keine Stelle, oder wenigstens nicht die des hl. Bischofes gibt, oder wenn er am Sterbelager den Geistlichen in der protestantischen Amtstracht erscheinen läßt, oder über einem frommen Frühlingssprüchlein den Herrn Pfarrer mit Weib und Kinderschar durch die Fluren wandernd und den erwachenden Frühling und die Wunder Gottes in der Natur bewundernd zeigt? Gewiß nicht! Aber gehört das in die Hand des katholischen Kindes? Wo aber sind die Bilderbücher, die, ohne Andachtsbücher oder religiöse Bilderbücher zu sein, das frisch-fröhliche Leben im Freien und im Hause und in der Kinderstube nicht von unbestimmt christlichem, sondern von katholischem Hauche durchweht und durchdrungen zeigen? Es mag ja einzelne geben, aber es fehlt ihnen aus irgend einem Grunde — Preis, Verlag, künstlerischer Unwert oder welcher es sein mag — die Verbreitung, und wer sich in einer ausgesprochen katholischen Buchhandlung Bilderbücher vorlegen läßt, der bekommt Bilderbücher aus den bekannten Stuttgarter, Leipziger und anderen Verlagshandlungen zu sehen, und auf die Frage nach einem Bilderbuche katholischen Charakters — keine Antwort.[4])

Und woher sollten diese wahrhaft christlichen Bilderbücher und hinsichtlich der Konfession auch katholischen Bilderbücher kommen, wenn die christliche, auch die katholisch-christliche Kunst, sich um sie nicht kümmert, wenn der christliche Künstler nur Kirchen ausmalen und Heiligenbildchen komponieren will? Aus dem Geiste des Künstlers strömt unerschöpflich vieles in jedes Strichlein seines Werkes hinüber, auch Gleichgültigkeit und Abneigung; und wer Wache halten will über die christliche

[4]) Eine Bilderbücher-Ausstellung, die im November 1907 in dem Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf veranstaltet wurde, bestätigte das hier Gesagte, insbesondere auch die Vorsicht der Verlagshandlungen in konfessioneller Hinsicht; nur mit der letztereu Rücksicht habe ich die interessante Ausstellung hier erwähnt.

Kunst, der muß ein scharfes Auge haben und muß mit dem Finger zeigen können, was andere nur empfinden. Also schafft katholische fröhliche, kindlich-frische Bilderbücher in bewegtem Leben und glänzenden Farben, ihr Künstler! Riskiert einmal entsprechende Summen, ohne ängstlich schon für die nächste Messe erklecklichen Gewinn zu erwarten, ihr Verleger! Und freut euch, ihr Eltern, wenn ihr je eher je lieber katholische Bilderbücher ebenso schön und ebenso billig kaufen könnt wie die Stuttgarter oder Leipziger — aber dann kauft sie auch! Dann wäre es schlecht um die katholischen Zeitungen und Zeitschriften bestellt, wenn sie das nicht freudig konstatierten und den Künstlern und Verlegern gerne auseinandersetzten, was noch besser werden könnte im Hinblick auf katholischen Charakter oder das fröhliche, lustige Kindesherz so, wie es ist. Dabei aber haben sie nicht nur die religiösen Bilderbücher in Betracht zu ziehen, sondern jedes Bilderbuch, auch wenn es heißt „Unsere Haustiere".

Die Grenzen zwischen diesen christlichen Kunstwerken und solchen, die ohne widerchristlich zu sein, doch nicht als christliche bezeichnet zu werden pflegen, lassen sich nach dem Vorstehenden nicht leicht durch scharfformulierte Gesetze für alle Zeiten feststellen. Um so eher aber lassen sich Gedanken darüber aussprechen, auf die Gefahr hin, daß der eine die Grenzen noch weiter ausdehnen, ein anderer sie erheblich enger ziehen zu müssen glaube.



Die Bergpredigt von E. v. Gebhardt.[1])
(Friedenskirche zu Düsseldorf.)

Nicht deshalb gerade darf z. B. ein Bildwerk, ohne Andachtsbild zu sein, als ein Werk christlicher Kunst bezeichnet werden, weil das Innere einer Kirche, oder weil eine Pro-

[1]) Der Nr. 10 Sp. 309 wiedergegebenen Darstellung von Phil. Veit ist hier nur die nördliche (linke) Hälfte der v. Gebhardtschen Bergpredigt gegenüber gestellt. Man bemerke, abgesehen von dem, was beide Darstellungen für sich allein bieten, bei v. Gebhardt gegenüber Veit: das Dramatische der Szene statt des Monumentalen, die ans Realistische grenzende Individualisierung der Personen und Kostüme statt des Idealisierenden, die realdeutsche landschaftliche Umgebung statt der symbolisch benutzten orientalischen (die Palmen unter hellem Himmel, gegenüber der dürre, erst wieder zu belebende Stamm unter Gewölk), die rednerische stark dramatische Bewegung Christi an Stelle der lehrenden göttlichen Ruhe; aber in beiden Darstellungen nichts, was dem Christlichen, oder was religiöser Auffassung und Empfindung fremd oder gar anstößig sein könnte. — Die v. Gebhardtsche „Bergpredigt" im Kloster Loccum zeigt mehr innere Verwandtschaft mit der Veitschen.

zession zu Wasser oder zu Lande, oder weil etwa ein einsames Kreuz auf einem Felsvorsprung zur Darstellung kommt. Das erstere kann ein bloßes Architekturstück, das zweite oder dritte ein bloßes Landschaftsbild mit Staffage sein. Aber der christliche Künstler, der bei diesen Darstellungen christlich so empfindet, daß auch der verständige und nachdenkende Beschauer sich — gerne oder wider Willen — in die nämliche Richtung des Empfindens hineingeleitet fühlt und fühlen muß, übt christliche Kunst in diesem weiteren Sinne. Indem aber dabei christlicher Sinn nur fernab als wach oder auch als schlummernd oder gleichsam erstorben vorausgesetzt wird, können unter Umständen die Fäden, die aus dem Kunstwerke ins spezifisch Christliche hinüberführen, dem Beschauer unbeachtet bleiben: das Kreuz in jener Landschaft ist dann eben nur ein Werk von Menschenhand inmitten der freischaffenden Natur, die Prozession ein farbenfreudiger Aufzug; die Kirche eine architektonische Ausstattung. Je weniger freilich Dinge, wie die genannten, Nichtchristliches oder vielmehr Widerchristliches in ihrer Nähe dulden, um so leichter und um so lebhafter wird der christliche Sinn verletzt, wenn dergleichen Vermischung widersprechender Dinge vom Künstler dennoch beliebt worden ist. Jene Prozessionsdarstellung kann, ohne eine Musterkarte zu sein, alle Färbungen christlicher Teilnahme von der unmittelbaren Nähe der Gleichgültigkeit an bis zur lebendigsten Erhebung und Begeisterung wie zur tiefinnerlichsten Versenkung in einem christlichen Herzen sich widerspiegeln lassen, kann aber auch ein solches Herz kalt lassen oder gar, mit oder ohne Absicht des Künstlers, verletzen. Und was an dem einen Orte oder zu der einen Zeit die Herzen erhebt, das erfordert, zu einer anderen Zeit oder in anderer Umgebung dargestellt, einen hochgebildeten Beschauer, um gerecht gewürdigt zu werden. Je sicherer dem christlich Empfindenden aus einer derartigen Darstellung der Kreis christlicher Gedanken und Empfindungen an die Seele tritt, um so mehr kann ein solches Werk in den weiteren Kreis christlicher Kunst eingerechnet werden.

Man könnte nun der Meinung sein, mit diesen beiden Kreisen der christlichen Kunstleistungen sei auch der Kreis der christlichen Kunstbetrachtungen abgeschlossen, und was immer außerhalb dieser Kreise liege, gehe die christliche Kunst nichts an. Aber das ist nicht nur unrichtig, sondern es würde, strenge durchgeführt, den Niedergang der christlichen Kunst bedeuten. Auch für die christliche Kunst gilt der Spruch: „Endloses Streben ist alleiniges Leben" und das Volkswort „Wer nicht vorwärts geht, der geht zurück". Haben denn die Kunstformen der Katakomben, der Byzantiner und wie alle die folgenden Gruppen bis zu den Nazarenern und über sie hinaus heißen mögen, allein das Recht, in christlicher Kunst zur Geltung zu kommen? Haben nur vergangene Anschauungen über Technik, Licht, Farbe, Linienführung und über vieles andere, selbst über die Grenzen des Nackten in der Kunst, Eigenschaften und Werte, die mit dem Christlichen verträglich sind? Die russische christliche Kunst ist in vielen Rücksichten ein warnendes, versteinertes Denkmal dafür, daß das nicht so ist. Mußte diese, und muß sie zum Teil jetzt noch, um aus dieser Versteinerung herauszukommen, einen Rücksprung zur Katakombenkunst tun, oder wo soll sie ihren Anschluß suchen? Hat die Kunst der folgenden Jahrhunderte ein über den Andachtswert hinausgehendes Recht, den christlichen Künstler für sich in Anspruch zu nehmen? Und wenn später die Kunst sich vielfach entschiedener von christlicher Auffassung und Empfindung abwandte, war dann der Weg, den Cornelius, Veit, Overbeck einschlugen, der einzig mögliche, die christliche Kunst neu zu beleben? und wenn Cornelius sich von Overbeck und Veit entfernte, hatte er sich damit unbedingt von der christlichen Kunst entfernt? Im frühen Mittelalter und teilweise noch bis um die Wende der neueren Zeit, wäre ein Kruzifixus, nur mit knappem Lendentuche bekleidet, wäre ein nacktes Jesuskindchen anstößig gewesen; heute könnte das Gegenteil befremdlich erscheinen, und der Künstler, der einen derartigen Versuch machen wollte, könnte, trotz bester Absicht, Mißverständnissen begegnen. Andrerseits finden sich in jenen älteren Zeiten großer Unbefangenheit in den Kirchen Darstellungen, profane wie religiöse und kirchliche, die heute selbst der minder Prüde nicht überall zur Schau stellen möchte.

(Schluß folgt.)

Düsseldorf. Karl Bone.

# Die Wage der Gerechtigkeit.

III. (Schluß.)

## Die Bedeutung der Wage als Attribut der Gerechtigkeit.



ur Beantwortung der Frage nach der Bedeutung der Wage sind sehr verschiedene Gesichtspunkte aufgestellt worden. Von irgend einer herrschenden Meinung läßt sich heute nicht sprechen. Im allgemeinen ist die Auffassung verbreitet, daß die Sache selbstverständlich sei. Aber sieht man näher zu, so zeigt sich, daß in der Literatur die Meinungen weit auseinander gehen. Und jeder kann sich leicht von dem Wirrwarr der Ansichten überzeugen, wenn er sich die Mühe macht, ein paar Juristen oder Laien nach der Bedeutung der Wage in der Hand der Gerechtigkeit zu fragen.

Manche gehen von der Wage, andere vom Wägen bei der Erklärung aus. Wer wägt? Der Richter? Und was wird gewogen? Gute und schlechte Handlungen? Rechte oder Interessen? Ist zur Feststellung des Gewichts ein fester Maßstab da? Oder wird nur das relative Gewicht ermittelt? Findet im einzelnen Fall eine einmalige Wägung statt? Oder wird etwa erst das Recht der einen Partei, dann das der anderen gewogen und das Resultat verglichen?

Bei diesem Schwanken der Meinungen ist es nicht zu verwundern, daß zuweilen ein und derselbe Schriftsteller ganz verschiedene Erklärungen nebeneinander aufgestellt hat. Das gilt z. B. von Barbier de Montault.[104]) Einmal versichert er, die Gerechtigkeit wäge mit ihrer Wage die guten und schlechten Handlungen der Menschen; ein ander Mal, sie teile mit der Wage einem jeden das seine zu; ein drittes Mal, sie wäge in der einen Schale das Gesetz, in der andern das Verbrechen. Auch Ripa[105]) drückt sich nicht allzu klar aus, wenn er sagt, die Wage bezeichne für sich die Gerechtigkeit, weil die Gerechtigkeit die geistigen Güter, wie die Wage die körperlichen, richtig zuwäge und allen Handlungen der Menschen die Regel gebe. Der Gesichtspunkt des Abwägens der Handlungen und des Zuwägens kehrt häufig wieder Die Gerechtigkeit trägt die Wage, sagt Prezel,[106]) weil sie alles nach Gewicht und Maß tut und einem jeden dasjenige zuteilt, was ihm zugehört. Sie wägt die Handlungen der Menschen, heißt es in der Enzyklopädie.[107]) Sie wägt sowohl dem Kaiser, als dem Mann aus dem Volke das Recht zu, sagt mit Bezug auf eine einzelne Darstellung Koehne.[108])

Durchaus eigenartig und modern ist ferner eine Erklärung des Attributs, die Otto Gierke[109]) vor kurzem aufgestellt hat. Unparteiisch und ohne Ansehen der Person solle das Gericht den Streit der Interessen schlichten, es solle sie wägen; darum gebe man seit alter Zeit der Göttin der Gerechtigkeit die Wage in die Hand. „Aber das bedeutet nicht etwa, daß die Interessen als solche mit einander zu vergleichen sind, damit dem schwerer wiegenden Interesse der Vorrang zuerkannt werde. Hier gilt kein Vorzug von Kapital oder Arbeit, Ackerbau oder Handel, Produzenten oder Konsumenten, Inländern oder Ausländern, Reich oder Arm, Jugend oder Alter, schönem oder starkem Geschlecht! Vielmehr ist das Gewichtsmaß, von dem die richterliche Wertung der Interessen abhängt, das über den Interessen waltende Recht. Auf welcher Seite die Schale sinkt, weil das Übergewicht des Rechts sie hinabzwingt, da soll der Sieg sein. Auch das für das rein menschliche Gefühl vielleicht höhere, edlere oder sympathischere Interesse muß vor Gericht unterliegen, wenn es, am Rechte gemessen, zu leicht befunden wird."

Alle diese Erklärungen sind jedenfalls insofern zu billigen, als sie sich bemühen, dem Attribut eine greifbare Vorstellung zugrunde zu legen. Im übrigen wird man keiner den unbedingten Vorzug geben können. Alle haben etwas für sich und alle haben etwas gegen sich. Sie sind durchweg zu eng. Sie begnügen sich, die Frage von einer Seite her zu betrachten, anstatt ihr auf den Grund zu gehen. So geht es namentlich nicht an, die Wage der Gerechtigkeit im Hinblick auf den Richter als Beamten oder mit Rücksicht auf die Art der Entscheidung eines Zivilprozesses oder Strafprozesses

---

104) »Traité d'iconographie« I. 1890. p. 221; »Oeuvres compl.« II. p. 69. 78. 240. 272; »Revue de l'art chrétien« VII. 1863. p. 384. 388. 392. 439. 497. 500 f. 508. 560. VIII. 1864. p. 45. 48. .62. 167. 328.

105) 1618. p. 47; Ven. 1669. p. 246; Frankf. 1669. I. p. 102.

106) »Ikonologisches Wörterbuch« 1759. p. 145. 413.

107) 3. ed. IX. 1773. p. 80 f.

108) »Wormser Stadtrechtsformation« I. 1897. p. 5.

109) »Tägliche Rundschau« 1906. Nr. 154.

deuten zu wollen, wo doch der Begriff der Gerechtigkeit schon dann, wenn man sie nur als menschliche Tugend auffaßt, unendlich weit über derartige Vorstellungskreise hinausgreift. Hier und ebenso in den entsprechenden Fällen fehlt der Nachweis, daß Wage und Wägen nur in dieser besonderen Richtung bei der Gerechtigkeit in Frage kommt. Und dieser Nachweis fehlt nicht nur, sondern er ist unmöglich. Richtig ist nur diejenige Erklärung, die einfach und zugleich weit genug ist, um sich nach unten hin in zahlreiche Spezialerklärungen spalten und so den verschiedenen Erscheinungen der Gerechtigkeit genügen zu können.

Zweierlei haben wir zu unterscheiden: die Wage und das Wägen. Die Wage ist selbst bei einfacher und kunstloser Herstellung ein Gerät, das durch die Symmetrie der Form, durch den Kontrast völliger Ruhe und größter Beweglichkeit anziehend wirkt. Aber sie gefällt nicht bloß unserem Auge vom ästhetischen Standpunkte aus, sondern, und das ist die Hauptsache, sie ist zugleich brauchbar und unentbehrlich in unzähligen Lebenslagen. Der Grund liegt darin, daß sie wahr, unbestechlich und gerecht ist. Sie ermöglicht uns, bei den verschiedensten Geschäften des täglichen Lebens den Zweifel, die Willkür auszuschließen oder doch auf ein Mindestmaß zu beschränken. Sie zeigt uns die Grenzen des Gewichts, die wir suchen, haarscharf an. Die Belastung der einen Schale bringt diese um ein ganz bestimmtes Maß zum Sinken, die andere zum Steigen. Und die Entfernung der Belastung führt sofort dazu, daß sich die Schalen wieder ins Gleichgewicht setzen. Und nicht nur einmal, sondern wieder und wieder leistet uns dieselbe Wage denselben Dienst. Es ist ihr Wesen, ihr Charakter, ihre mit ihr selbst gegebene Art, der Gerechtigkeit zu dienen, gerecht zu sein.

Uralt ist dieser Gedanke. Schon die Griechen des Altertums kannten in verschiedenen Formen die sprichwörtliche Redewendung: gerechter als eine Wage, *δικαιότερος (-ον) σταχάνης* oder *τρυτάνης*; einen Ausdruck, der natürlich voraussetzt, daß die Wage im höchsten Maße gerecht ist, wie zum Überfluß die genau entsprechende Phrase *Δίκης δικαιότερος* zeigt.[110]) Dieselbe Auffassung, die die Griechen so deutlich aussprachen, lebt in unserer deutschen Sprache und besonders in der deutschen Dichtung: gerecht, richtig, unbestechlich heißt auch uns die Wage.

Daher würde es sich schon aus diesem Gesichtspunkt rechtfertigen lassen, wenn wir der Gerechtigkeit lediglich mit Rücksicht auf die Eigenschaften der Wage dies Gerät als Attribut in die Hand geben würden. Aber wir haben damit in Wahrheit erst einen Teil der Bedeutung aufgeklärt. Neben der Wage haben wir das Wägen zu berücksichtigen.

Lessing unterscheidet im Laokoon[111]) unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, rein allegorische, die für den Dichter von keinem Nutzen sind, und solche, welche eigentlich nichts allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten; Sinnbilder und Instrumente. Lessing nennt für diese beiden Arten der Attribute Beispiele. Instrumente sind die Leier oder Flöte in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars. Hier sind die Attribute bloße Werkzeuge, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Sinnbilder dagegen sind z. B. der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt. So tritt der Gegensatz oft sehr deutlich, scharf und einleuchtend hervor. Aber es gibt auch Fälle, in denen er sich verwischt, wo fast unmerklich das Sinnbild zum Instrument, das Instrument zum Sinnbild wird. Und so liegt die Sache bei der Wage der Gerechtigkeit. Lessings Scharfblick hat das erkannt. Und wenn wir seine Erklärung des Attributs auch nicht glatt unterschreiben können, so kann doch jeder aus seinen Worten lernen, daß man über dem Wägen nicht die Wage vergessen und umgekehrt neben der Wage das Wägen nicht außer Acht lassen darf. Lessing nennt den Zaum der Mäßigung und die Säule der Standhaftigkeit „lediglich allegorisch" und setzt dann hinzu: „Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist." Die Wage hat allegorische sinnbildliche Bedeutung, aber nicht ausschließ-

[110]) Suidas, Lexicon, rec. Bernhardy I, 1. 1853. col. 1359 f. 1365. II. 1853. col. 887. 1232; Erasmus, »Adagia«. Paris 1572. fol. col. 789.

[111]) Abschnitt X.

lich. Der Gedanke des Gebrauchs der Wage, also des Wägens, macht sich gleichfalls geltend.

In dieser Hinsicht aber wäre es falsch, mit Lessing bloß daran zu denken, daß „man" gerecht ist, wenn „man" die Wage recht braucht. Die Wage der Gerechtigkeit hat in vollerem Sinn, als Lessing zugeben wollte, den Charakter des Instruments, des Werkzeugs. Die Gerechtigkeit selbst ist es, die die Wage braucht und mit ihr wägt. Und daneben tritt die Vorstellung, die Lessing geltend macht, in den Hintergrund. Denn es ist allbekannt, daß jeder, der gerecht sein will, erst seine Erwägungen anstellt, ehe er wägt. Das seiner selbst bewußte Handeln und die vorausgehende Überlegung ist notwendiger Bestandteil des Begriffs der Gerechtigkeit. Und die Wage stellt das geistige Wägen dar, das der Entscheidung der Gerechtigkeit vorausgeht.

Wenn man aber die Gerechtigkeit wägend abbildet, so heißt das zugleich, daß sie sich zur Erzielung eines absolut gerechten Resultats eines Werkzeugs, eines Instruments, einer Maschine bedient, auf ihr eigenes Meinen und Belieben, ihre Wünsche und Ansichten nach Möglichkeit verzichtet und statt dessen einen Apparat braucht, der selber durch und durch gerecht ist. Die Benutzung der Wage macht die Richtigkeit der Entscheidung, die die Gerechtigkeit fällt, unabhängig von richterlichem Ermessen. Sie zeigt die Dinge, wie sie an sich sind, in ihrer wahren Natur und konstatiert, wie die Sache bei Licht betrachtet aussieht. Es ist der Ausschluß aller Willkür, der hier als Ideal vorschwebt und mit Hilfe technischer Vorrichtungen und maschineller Kunstgriffe tadellos verwirklicht werden soll. Alle Rechtsprechung bleibt stets unvollkommen. Unter einer Anzahl von Urteilen ist stets ein erheblicher Prozentsatz ungerechter Urteile. Unaufhörlich widersprechen sich die verschiedenen Instanzen, und immer wieder treten Fälle ein, in denen gerechte Entscheidungen der unteren Instanzen irrtümlich und widerrechtlich durch die obere Instanz umgestoßen worden, so daß man es keinem Laien verdenken kann, wenn er das Prozessieren mit dem Lotteriespiel vergleicht, und keinem Richter, wenn er stolz darauf ist, daß sein subjektives Belieben trotz aller Schranken der Gesetzgebung und Rechtsordnung so weiten Spielraum besitzt. Von diesem schwankenden Boden irdischer Rechtspflege flüchtet sich das Rechtsgefühl empor zu einem Ideal, das von richterlicher Beschränktheit frei ist und das Recht, welches war und ist und sein wird, durchsetzt und das Gegenteil, das Unrecht, niederkämpft.

Von hier aus erklärt sich leicht, was die Gerechtigkeit in den Schalen ihrer Wage wägt: tausenderlei verschiedene Dinge. Bald können es Handlungen guter oder böser Art, bald können es Ansprüche oder Interessen prozessierender Parteien, bald Schuld und Unschuld, bald Strafmilderungs- oder Strafschärfungsgründe, bald Einrichtungen und Zustände, bald Gedanken und Meinungen, bald Tugenden, bald Laster, bald Reformen, bald Revolutionen, bald eine Sache, bald eine Person, bald ein Mensch, bald eine Seele, bald ein Engel, bald ein Teufel, kurz alles sein, was nur immer das Prädikat gerecht oder ungerecht verträgt. Die Gerechtigkeit wägt, um die Grenze zu finden, die das Recht von dem Unrecht scheidet. In dem ewig wogenden Kampf zwischen Recht und Unrecht sinkt schließlich immer die schwerere Schale des Rechts, während die andere steigen und damit dem Sieg des Rechts dienen muß. In der Welt und in der Geschichte waltet eine ewige Gerechtigkeit, die sich schließlich immer und überall behauptet. Alle jene Menschen und Dinge, die sie wägt, vergehen in schnellem Wechsel. Sie verschwinden so schnell, wie sie kamen. Aber sie selbst bleibt und setzt sich, tausendfach bedroht und bekämpft, alsbald stets wieder ins Gleichgewicht.

Damit erledigt sich endlich auch die Frage, ob ein einheitlicher Gewichtsmaßstab vorhanden ist, den die Gerechtigkeit zum Wägen benutzt. Sie wendet nicht immer ein und denselben, sondern ganz verschiedene Maßstäbe an, absolute und relative. Daß das positive Recht nicht jeweils ihr Gewichtsmaßstab ist, folgt schon daraus, daß das Recht selbst Gegenstand der Wägung sein kann. Die Gerechtigkeit greift nicht immer zur letzten Quelle ihrer Macht zurück. Aber in oberster Instanz läßt sie nur ihre eigene Idee entscheiden. So können wir zusammenfassend sagen: Die Wage ist Attribut der Gerechtigkeit, weil sie wegen ihrer Eigenschaft gerecht zu sein ein untrügliches Mittel zur Entscheidung der Frage „gerecht oder ungerecht?" symbolisch darstellt.

Berlin. Ernst v. Moeller.

# Bücherschau.

Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Herausgegeben in Verbindung mit W. Behncke, M. Dreger, O. von Falke, J. Folnesics, O. Kümmel, E. Pernice und G. Swarzenski von G. Lehnert. In zwei Bänden. Verlag von Martin Oldenbourg, Berlin. — Hiervon sind Abteilung I—IV à M. 4,25, sowie Bd. I (in prächtigem vergoldeten Pergamenteinband für M. 21) erschienen.

Derselbe umfaßt als Einleitung: Übersicht über das Kunstgewerbe von Lehnert, sodann das Kunstgewerbe im Altertum von Pernice und Swarzenski, das Kunstgewerbe im Mittelalter von von Falke und Swarzenski, das Kunstgewerbe in der Renaissance von Behncke und Swarzenski.

Mit dem bereits vor einem halben Jahrhundert aufstrebenden Kunstgewerbe, zuerst dem kirchlichen, hat das Studium seiner Geschichte nicht von vornherein gleichen Schritt gehalten, obwohl der enge Anschluß an alte Muster lange Zeit die ständige Parole war und ihrer Befolgung namentlich die Techniken sehr vieles zu danken haben. — Es stellte sich daher allmählich ein auf der Höhe der Zeit stehendes Lehrbuch über die Geschichte der angewandten Kunst als ein großes Bedürfnis heraus. Aber die Kenntnis dieser Geschichte stand selbst noch nicht auf der Höhe, indem gerade die hervorragendsten ihrer Denkmäler, die der fränkischen, karolingischen, romanischen Periode angehören, noch sehr der Aufklärung bedurften, weniger hinsichtlich ihrer technischen Verfahren, als bezüglich ihrer Herkunft und Entwicklung. Über das Altertum und seine Erzeugnisse in der ägyptischen, klassischen, selbst byzantinischen Periode waren wir besser unterrichtet, als über die des früheren Mittelalters, und weniger noch als das spätmittelalterliche Kunstschaffen war das des Barock aus dem Dunkel hervorgekommen. Erst seit dem Anfange unseres Jahrhunderts hat das Dunkel sich zu lichten begonnen, so daß der Augenblick, mit einem neuen Handbuch herauszutreten, erst jetzt gekommen war. — Acht verhältnismäßig junge, aber längst bewährte Kunstgelehrte haben sich zur Abfassung desselben vor stark Jahresfrist vereinigt, und schon liegt als Weihnachtsgabe der I. Band vor, dem das Zeugnis ausgestellt werden darf, daß er nicht nur das bis dahin vorhandene Gesamtwissen in prägnanter Weise aufs geschickteste zusammenfaßt, sondern auch in mehrere Gebiete neue Lichtblicke hineinträgt, also nicht nur vorzüglich gruppierend, sondern vielmehr noch die so wichtigen Zusammenhänge der Länder und Meister und Schulen feststellend. Das gilt von der Kunst des Altertums und des Byzantinismus, das gilt vor allem vom Mittelalter, dessen kunstgewerblicher Betrieb durch von Falke die mannigfaltigsten und schätzenswertesten, zum Teil erst hier in die Erscheinung tretenden Aufklärungen erfahren hat, so daß die Lektüre des hier 232 Seiten umfassenden knappen, aber präzisen Überblicks über das frühe Mittelalter, die Zeit der Karolinger, die Klosterkunst des X. und XI. Jahrh., des romanischen, frühgotischen und spätgotischen Kunstgewerbes überreich ist an Belehrung und Genuß, wie nur ein Meisterwerk ersten Ranges sie zu bieten vermag. — Dieses im einzelnen nachzuweisen, gestattet hier leider nicht der Raum, aber auf die überzeugende Darlegung der verschiedenen Quellen, aus denen die oströmische und germanische Richtung auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst mit der Zellenverglasung nach der Völkerwanderungsperiode geflossen ist, auf die ungemein wichtige Feststellung der Meisterschulen für Goldschmiedekunst und Kupferschmelz in Lothringen, an der Maas, in Köln soll hier wenigstens andeutungsweise hingezeigt werden.

Zur vornehmen Beweisführung und Sprache im ganzen Bande paßt vollkommen die Ausstattung, indem die zahlreichen, sehr geschmackvoll eingegliederten, durchaus charakteristischen und doch nichts weniger als landläufigen Illustrationen überaus geschickt ausgesucht und vortrefflich reproduziert sind, sowohl die 77 Tafeln (unter denen nur einige Farbendrucke etwas zu wünschen übrig lassen), als die 531 Textbilder und die passenden alten Vignetten.

Der II. Band, der das asiatische Kunstgewerbe, das des Islam, des Barocks und Rokokos, des Empire und der Biedermeierzeit, endlich der neuesten Zeit umfassen soll, wird für das laufende Jahr angekündigt.

Schnütgen.

---

Altfränkische Bilder mit erläuterndem Text von Theodor Henner. Jahrg. 1908. Verlag von H. Stürtz in Würzburg. (Preis 1 M.)

Auch dieser XIV. Jahrgang ist wieder ein vortrefflicher kunstgeschichtlicher Führer durch einige größere und kleinere Orte des fränkischen Landes: Hessenthal, Mainstockheim, Forchheim, Unterzell, Würzburg, Schwabach, Mergentheim, aus denen er Kirchen, Häuser, Burgen, Straßen- und Hofansichten, Altäre, Epitaphien usw. der Spätgotik wie der Renaissance abbildlich vorführt und in orts- und landesgeschichtlicher, kunst- wie kulturhistorischer Beziehung erläutert, vielfaches Interesse weckend für die Orte und ihre Vergangenheit. — Der Umschlag ist wie immer in mehrfarbigem Druck ausgeführt durch geschickte Zusammenstellung von Elfenbein- und Goldfigürchen, die mit Grubenschmelzverzierungen die Umkleidung von zwei kunsthistorisch wie technisch hochbedeutsamen Tragaltärchen im Bamberger Domschatze bilden, nicht aus der ersten Zeit seiner Dotation durch Heinrich den Heiligen, aber doch noch aus dem XII. Jahrh.

A.

---

Zwei neue farbige Kommunionandenken (Nr. 64, 64½, 65 und 65½) werden von B. Kühlen in M. Gladbach vorgelegt, von denen das größere 44×32 *cm*, je 30 Pf., das kleinere 37×26 *cm*, je 18 Pf. kostet. — Das erstere ist eine zeichnerisch wie farblich vorzügliche Wiedergabe des berühmten Abendmahles von Leonardo da Vinci in, der Zeit entsprechender, zumeist goldiger Fassung mit hohem, aus passenden Inschriften bestehenden Sockel. — Das andere stellt, in Höhenformat, ebenfalls das Abendmahl dar, wie es neuzeitiger Kunstauffassung entspricht, in guter Gruppierung und Gewandung, mit erbaulichem, etwas zu weichem Ausdruck, bei, wie immer, vollendeter Technik.

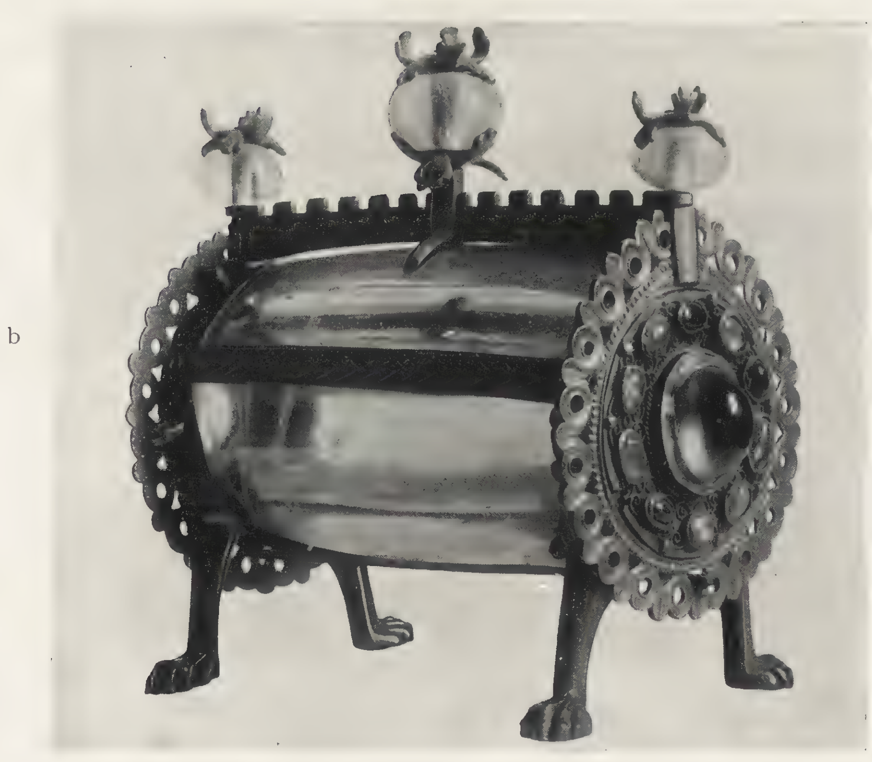
H.



a



b



Romanische Emailscheibe und Bergkristallreliquiar.
(Sammlung Schnütgen.)

# Beim Schlufs des zweiten Jahrzehnts

drängen sich für den Herausgeber dieser Zeitschrift in den Vordergrund die Empfindungen des Dankes gegen alle, die ihm zu seiner Arbeit Förderung haben angedeihen lassen: Die treuen Mitarbeiter und Abonnenten, der opferwillige Verleger und sein Stab, die Hochwürdigsten Herren Bischöfe, namentlich Norddeutschlands, die sie mit ihren Empfehlungen begleitet und das Abonnement auf Kosten der Kirchenkasse zur Bereicherung der Pfarrbibliothek gestattet bezw. empfohlen haben. Hätten von diesem Privilegium die Herren Pfarrer mehr Gebrauch gemacht, so wären die Bestrebungen, besonders den norddeutschen Sprengeln mit Vorbildern aus deren glorreicher Kunstvergangenheit entgegenzukommen, von stärkerem Erfolg gekrönt worden.

Diese Bestrebungen fanden ihren Ausdruck zunächst in zahlreichen Beschreibungen und Erklärungen alter Kunstdenkmäler, an die mit Vorliebe Unterweisungen praktischer Art geknüpft wurden. Wenn hierbei auf der einen Seite der überkommene Bilderschatz durch neu eingeführte Muster erheblich vermehrt wurde, die zum Teil in die gangbaren Handbücher der Kunstgeschichte Aufnahme gefunden haben, dann fehlte es anderseits nicht an bedeutsamen Betonungen der Winke, die sich daraus für neue Schöpfungen ergaben, nach Maßgabe der von der Gegenwart gestellten Aufgaben.

Hierbei wurde keine Epoche der kunstgeschichtlichen Entwickelung, keine Stilart ausgeschlossen. Wie der Erhaltung ihrer sämtlichen Denkmäler, ihrem Schutze gegen Beseitigung, Entstellung oder Erneuerung aufs wärmste das Wort geredet wurde, in stetigem Kampfe gegen die in der jüngsten Zeit immer stärker beanstandete „Stileinheit und Stilreinheit", so war die gesamte Beschreibung von der Vertiefung in die Formschönheiten und technischen Vorzüge der alten Werke beherrscht, als einer Schule, aus deren Grundsätzen und Lehren stets neues Leben hervorsprießen könne, vornehmlich auf dem kirchlichen Gebiete, dem die Zeitschrift in erster Linie ihre Dienste weihen sollte und wollte.

Dieser Weg, der von den ernsten Forschern und Kennern der Kunstvergangenheit immer noch als der rationelle und traditionelle Versuch zu neuen Schöpfungen geschätzt wird, ist wenigstens so lange nicht als veraltet zu betrachten, als der (hier, X. 357, im Schlußwort bereits anerkannte) „gesunde Entwickelungsprozeß" noch nicht einen gewissen Abschluß gefunden. — Daß dieser Abschluß schon vorliege, oder auch nur unmittelbar bevorstehe, wird von den ruhigen Beobachtern und maßvollen Kritikern nicht behauptet, die trotz ihrer Vorliebe für Neugeburten, das Stadium „der tastenden Versuche" wenigstens in der Allgemeinheit noch nicht als überwunden betrachten. Wenn für die prinzipielle Berechtigung eines neuen Stiles, vielmehr neuer Gestaltungen, die übrigens aus der Vernunft allein nicht konstruiert, nur der Gesamtentwickelung des Kulturlebens entnommen werden können, von den verschiedensten Seiten die Lanzen eingelegt werden, so dürften diese Vorstöße als gegen offene Türen gerichtet zu bezeichnen sein, da wohl von keiner Seite dagegen Einspruch erhoben wurde. Eher könnte die leicht hingeworfene Behauptung, daß jede Zeit ihren eigenen Kunststil haben müsse, zum Widerspruch reizen, nachdem noch vor stark einem Jahrzehnt von sehr hervorragenden Kunstschriftstellern in langen Auseinandersetzungen klar gemacht wurde, daß der überwiegende Industriebetrieb unserer Zeit mit seinen materiellen Spitzen und technischen Zielen eher als den ideellen Kunstbestrebungen hinderlich betrachtet und behandelt werden müsse.

Inzwischen hat die Industrie auch für die aus dem Zwecke ihrer Denkmäler sich ergebende künstlerische Eigenart ihre Ingenieure inspiriert, und wenn diese für die Fabriken, Bahnhöfe, Ausstellungshallen, Warenhäuser usw. als die Hauptprodukte dieser Inspiration neue, zugleich dem Material angepaßte, imponierende Gestaltungen geschaffen haben, so wird dieser Fortschritt gewiß auch als ein Triumph auf dem Kunstgebiet anerkannt werden müssen.

Ja noch mehr! Die Begriffe der vom Material gestellten Anforderungen und hinsichtlich der aus ihm sich ergebenden Konstruktionen, wie der durch die praktischen Bedürfnisse geforderten Weiträumigkeit, Gruppenbildung usw., auch die energische Betonung der aus der inneren

räumlichen Disposition sich ergebenden äußeren Reflexe haben in diesem Zusammenhange wichtige Förderung erfahren; aber doch nicht im Sinne bis dahin unbekannter Errungenschaften; denn aller dieser Vorzüge haben die früheren Kunstperioden nicht entraten, die des späteren Mittelalters haben vielmehr in großartigem Maße und steter Vorbildlichkeit darüber verfügt. Deswegen hatte auch die letzte, die Gotik, in ihren merkwürdigen Nachklängen so lange sich behauptet, nicht nur in England, sondern auch in Deutschland und Belgien, wo die Jesuitenkirchen nicht die einzigen glänzenden Beispiele für diese Fortdauer bilden.

Anerkennung verdienen gewiß auch manche Schöpfungen der Neugotiker, welche es verstanden haben, die allen Bedürfnissen sich anschmiegenden alten Grundriß-, Aufriß- und Ornamentformen für die Lösung ihrer modernen Aufgaben zu verwerten. Und welch' mannigfache Weiterbildung lag und liegt noch im Rahmen dieses Systems, zumal für die großen Stadt- und Domkirchen! Was immer auf dem Gebiete des Kirchenbaues an neuen Anforderungen in bezug auf örtliche Lage und äußere Wirkung, wie hinsichtlich der Inneneinrichtung mit ihren Raum- und Ausstattungsansprüchen auftauchte, kann noch immer mit Hilfe der alten Motive auf sicheren Pfaden erreicht werden, und auch für die mit Recht geforderte Einfachheit der Umrisse und Gliederungen, wie für die nicht minder wichtige Lebendigkeit der Gruppierung sind damit alle Vorbedingungen gegeben. Um über sie mit Sicherheit zu verfügen, ist indessen Eines vonnöten: Mit wahrer Kenntnis gepaarte völlige Unbefangenheit! Aber nur zu oft wird diese vermißt, wie auch der Übereifer viel mehr den Neologen eigen zu sein pflegt, als den Vertretern der alten Richtung.

Das gilt nicht nur für die baulichen Aufgaben, für welche die Zeitschrift eine ganze Anzahl mustergültiger Vorlagen geboten hat, sondern auch für die schmückenden, im weitesten Sinne des Wortes. Oder hat den gegenwärtig bedeutendsten religiösen Maler Deutschlands seine für die biblischen Darstellungen unentwegt festgehaltene Vorliebe für die spätgotischen Kostüme, die sonst als ein verwerflicher Archaismus angeklagt wird, gehindert, in seinen Figuren die schärfste Charakteristik zu erreichen? — Und würde die gewiß noch nicht zu preisende moderne Monumentalmalerei im Bannkreise der großartigen mittelalterlichen, namentlich der spätromanischen Zyklen nicht erfolgreich sich entwickelt haben und weiter sich zu entfalten vermögen, wie nach der ornamentalen Richtung, so auch nach der figürlichen Verteilung und Eingliederung? Die mannigfachen Aufgaben, die in unseren, der künstlerischen Darstellung geschichtlicher Ereignisse und sinnbildlicher Begriffe zustrebenden Tagen auch der Wandmalerei obliegen, haben aus der Menge der Staffeleimaler bisher noch nicht einen hinreichenden Kreis großzügiger Meister und leistungsfähiger Schüler sich zusammen finden lassen; und wie viel zahlreicher würden die bezüglichen Aufträge sich ergeben, wenn zu deren Stellung die vorhandenen Kräfte verlockend wirken würden! — Wieviele dankbare Winke wären der alten Plastik zu entnehmen, nicht nur im Dienste der Architektur, der sie so lange und so treu gedient hat, sondern auch in ihrem ganz selbständigen Auftreten? Haltung und Gestaltung, Bewegung und Gewandung, Empfindung und Ausdruck, die ganze daraus sich ergebende sinn- und poesievolle Harmonie sind bei den Meisterwerken des späteren Mittelalters in so vollendetem Maße erreicht worden, daß hier ausgiebige Anleitung für neue plastische Betätigungen sich darbietet, bei denen der moderne Meister seinen wirklich künstlerischen Regungen den freiesten Lauf lassen kann.

Es berührt eigentümlich, daß manche Kunstherren, die der Aufbietung enormer Mittel für die Einführung mittelalterlicher Möbel, Figuren usw. in die Museen unter dem Titel ihrer vorbildlichen Bedeutung an diesen Stellen das Wort reden, an anderen die neuen Erzeugnisse, die unter deren Einfluß entstanden sind, ganz in den Hintergrund schieben gegenüber modernen Leistungen willkürlichster Art.

Neu soll es um jeden Preis sein, und als künstlerisch soll es gelten, weil der Ausführende es dafür ausgibt.

Was unter diesem Titel neuerdings ins Heiligtum eingeführt werden soll an Altären und Geräten, selbst an Gewändern, ist zumeist derart, daß es wegen der banalen Formen und des öden Dekors nur mit Kopfschütteln betrachtet werden kann. Selten entstammen die Entwürfe den Werkstätten ausführender Meister, wohl aber den Zeichenstuben von „Künstlern", welche bei näherer Prüfung einen erstaunlichen Mangel an Kenntnissen der Kunstgeschichte und des Kunsthandwerks

vielfach verraten, in Selbstbewußtsein und offenkundiger Sucht nach Reklamen ohne Unterlaß diejenigen der Rückständigkeit bezichtigen, für welche das Kunstgebiet keine Kette neuer und willkürlicher Sprünge ist, sondern eine ruhige, gesetzmäßige Weiterentwicklung aller Faktoren auf dem Jahrhunderte hindurch bewährten Boden fester Grundsätze und richtiger Motive. Manche Künstler und Kunsthandwerker seufzen unter solchem Druck, wenn sie sich ihm nicht zu entwinden vermögen. Sie beanspruchen mit Recht, daß, was ihnen an Neubildungen angesonnen wird, hinsichtlich des Entwurfs ihnen keine allzugroßen Verstöße gegen ihre bewährten ästhetischen und technischen Grundsätze wie praktischen Erfahrungen zumutet, hinter ihren früheren Leistungen nicht allzuweit zurückbleibt. Und, um so mehr sollte dieser durchaus berechtigte Anspruch berücksichtigt werden, als aus dem Gegenteil nur dem elenden Fabrikbetrieb Nutzen erblüht, der in der kirchlichen Sphäre immer stärker sich entfaltet, trotz aller Warnungen.

Der Spielraum, den die früheren Jahrhunderte von dem Aufblühen der neuerdings so beliebt gewordenen Germanischen Frühkunst bis zu den allerletzten Ausläufern der Renaissance in dem Pantheon der Kunstformen und -Typen gelassen haben, ist so weit, daß, wer für die Befriedigung der neuen Kunstbedürfnisse nicht auf alte Motive zurückgreifen will, die Gesichts- und Richtpunkte der Vergangenheit in hinreichender, wenigstens den Rahmen bietender, Fülle findet.

Auf dieses feste Rahmengefüge kommt es vor allem an, und auf dieses hat daher auch unsere Zeitschrift vornehmlich hingewiesen, so oft sie Vorschläge für die Gestaltung neuer Kunstdenkmäler zumeist kirchlicher Art, zu machen hatte, unter Beifügung von Abbildungen aus den Mappen berufener Künstler, nicht auf Pläne für Kirchen, deren Neu- und Erweiterungsbauten, sich beschränkend, sondern namentlich zu deren vorschriftsmäßiger und zeitgemäßer Ausstattung Beiträge liefernd durch erläuterte Vorlagen zu Altären, Geschränk, Figuren, Wand- und Glasmalereien, Paramenten und liturgischem Gerät. Hierbei galt in der Regel als Ziel, Muster zu bieten gerade für solche Gegenstände, die in dem kirchlichen Bilderschatz vergebens gesucht werden, sei es überhaupt, sei es zu bestimmten, durch die veränderten Anordnungen oder Bedürfnisse geforderten Zwecken. Für diese Zeichnungen wurden die Meister nicht nach der Schablone ausgewählt, sondern nach der Eigenart ihres Schaffens, wie nach dem Schatze ihrer Erfahrungen.

Die Zeitschrift glaubt daher für sich in Anspruch nehmen zu können, daß sie besonders für den Kirchenbau und Kirchenschmuck mit einer großen Auswahl brauchbarer Entwürfe ihren Lesern an die Hand gegangen ist, so daß sie gerade solchen Künstlern und Kunsthandwerkern, denen mehr die Fähigkeit der Ausführung, als der Erfindung beiwohnt, große Dienste geleistet hat, ihnen nichts ansinnend, was nicht in den Rahmen der Formen, wie der Techniken durchaus hinein paßt, zugleich den liturgischen Vorschriften, wie dem Kanon der Bildersprache konform, als einem von der Zeitschrift mit Vorliebe gepflegten sinnvollen Kapitel der Kunstgeschichte.

Was bei diesem unausgesetzten Streben, der christlichen Kunst, ihre Ideale zu wahren durch prinzipielle Erörterung und praktische Anleitung, in den „Abhandlungen" nicht zur Darlegung gelangte, kam in der „Bücherschau" zur Sprache, wo nicht nur ein Überblick über die neueste Kunstliteratur geboten wurde, sondern auch die Gelegenheit, zu einseitigen Auffassungen oder Vorschlägen kunstgeschichtlicher, ästhetischer oder praktischer Art Stellung zu nehmen, nicht unbenutzt blieb.

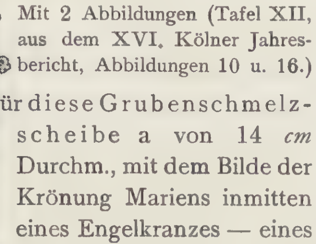
Auf diesem Wege des Rates und der Tat meint der Herausgeber, unterstützt von seinen zumeist langjährigen, bewährten Mitarbeitern, in der schwierigen Zeit des jetzigen Betriebes auf dem Gebiete der christlichen Kunst sich nützlich erwiesen zu haben, nach Maßgabe seines Könnens; er glaubt daher, an die treuen Leser, an alle, denen es um den Ernst des Kunstdenkens und -Schaffens zu tun ist, des weiteren appellieren zu dürfen. — Gemäß der ihm früher wiederholt gegebenen Zusage, am Schlusse des zweiten Jahrzehnts anderen Händen die Redaktion übergeben zu können, hatte er für jetzt die Entlassung erwartet. — Daß sie ihm nicht gewährt wurde, soll ihn nicht mutlos machen, vielmehr ihn begeistern zur Aufbietung gesteigerten Eifers, im Vertrauen auf die Zukunft der christlichen Kunst und ihrer Vertreterin, unserer Zeitschrift. Schnütgen.

---

# Abhandlungen

## Romanische Emailscheibe und Bergkristallreliquiar.

Mit 2 Abbildungen (Tafel XII, aus dem XVI. Kölner Jahresbericht, Abbildungen 10 u. 16.)



ür diese Grubenschmelzscheibe a von 14 *cm* Durchm., mit dem Bilde der Krönung Mariens inmitten eines Engelkranzes — eines von vier ähnlich behandelten, zur Zeit in Köln erworbenen Exemplaren mit den Darstellungen der Höllenfahrt, der drei Frauen am Grabe und der Himmelfahrt — nimmt von Falke die Schule des Nikolaus von Verdun in Anspruch, nachdem er eines derselben als unter dessen Einfluß entstanden schon in dem 1904 erschienenen Prachtwerk „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters", Seite 89 besprochen und auf Tafel 70 abgebildet hatte. — Seine Annahme, daß sie ursprünglich das Satteldach eines Reliquienschreines schmückten, erscheint nicht über jeden Zweifel erhaben. — Die Technik besteht in den ausgesparten und vergoldeten Einteilungslinien, Ornamenten und Figuren, denen die kräftigen, vorzüglich gezeichneten Konturen rot eingeschmolzen sind. Der Grund ist abwechselnd blau und grün emailliert, mit Vorwiegen des ersteren; die zwischen den vergoldeten Kreis- und Paßstreifen eingeschmolzenen Linien sind weiß, zu dem noch gelbliche und hellblaue Töne für die Wolken, vollständige Marmorierungen für das hl. Grab hinzukommen. Dieselben Emailtöne und die Art ihrer Verwendung finden sich auf dem 1281 von Nikolaus vollendeten Klosterneuburger Altaraufsatz und auch die scharfe Zeichnung der Ornamente wie die Linienführung der Figuren sind diesem so verwandt, daß an der Einheitlichkeit der Quelle nicht zu zweifeln ist, zumal des Meisters Hand von 1283 an am Dreikönigenschreine nachzuweisen ist (vergl. „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes" S. 270 ff [von Falke] Berlin 1908). Auf ihn (oder einen seiner Kölner Schüler) am Schluß des XII. Jahrh. sind also diese vier Medaillons zurückzuführen.

Das Bergkristallreliquiar b, ebenfalls in Köln erstanden, 15 *cm* lang und hoch, hat als Kern einen 4 *cm* ausgehöhlten, gegen die Mitte leise anschwellenden (durch seine kräftigen Federungen sehr echt wirkenden) Bergkristallzylinder, der die Bestimmung hatte, das Gebein aufzunehmen. Seine beiden Enden sind mit Zierscheibe von 10 *cm* Durchmesser geschmückt, deren Kern eine Art Agraffe bildet. Diese ist mit Kristallkabochons und sonstigen Halbedelsteinen besetzt, einem größeren in der Mitte, den die kleineren, zumeist farbigen, rings umgeben auf filigraniertem Grund, bei kastenförmiger Fassung sämtlicher Steine durch ebenfalls gekörnten Draht. Diese beiden Agraffen, von denen eine zum Öffnen eingerichtet ist, haben große Verwandtschaft mit den fränkischen Goldfibeln, die zumeist mit Steinen, Zellenverglasung und Filigran geschmückt, den Mantel auf der Schulter zusammenfaßten und derart beliebt waren, namentlich auch in Köln, daß der Gedanke an diese, aus den fränkischen Gräbern vereinzelt immer aufgetauchten Vorbilder gar nahe liegt. Der die Agraffen rings umgebende durchbrochene Rand von vergoldetem Kupfer, ein den Kämmen der romanischen Schreine im kleinen nachgebildetes Motiv, das auf der einen Seite auch als Abschluß des Zylinderrandes Verwendung gefunden hat, gibt dem Ganzen eine vornehme, feierliche Wirkung. — Diese beiden Zierscheiben sind durch zwei Querbänder mit ausgespartem Flechtornament auf gekörntem Grund seitlich verbunden, während die obere Verbindung durch einen Zinnenfries bewirkt ist, aus dessen Mittel- und Endzapfen je ein blattgefaßtes Kristallkügelchen, wie es in größeren Dimensionen bei den Kölner Tumben wiederkehrt, malerisch herauswächst. — Auf vier Klauenfüßen sich aufbauend macht das fein entworfene, sorgsamst ausgeführte, dazu vortrefflich erhaltene Reliquiengefäß einen überaus gefälligen Eindruck. In seiner Ursprungszeit gegen Schluß des XII. Jahrh. mag es in seiner Heimat Köln noch nicht viele Nebenbuhler gehabt haben, da die (den vertikalen vorangehenden) querliegenden Zylinderreliquiare erst um diese Zeit entstanden, aus der ein kleineres, leider verrestauriertes Exemplar nur in St. Columba erhalten geblieben ist. Schnütgen.

# Der Meister der Kreuzigungsgruppe in Wechselburg.

Mit 9 Abbildungen. (Schluß.)



eben der Komposition fesselt uns der monumentale Umriß der Figuren, der sich einfach, wie durch eine unsichtbare Architektur gezwungen, vom Hintergrund abhebt. Es drängen sich keinerlei Genremotive aus der Silhouette heraus, was ja auch schon bei dem Freiberger Johannes zu beobachten war. Diese Stileigenschaft ist, da sie sich in der Stuckplastik des XII. Jahrh. in Sachsen nicht findet und zuerst in der von der Architektur beeinflußten monumentalen Plastik des XIII. Jahrh. auftritt, als eine indirekte Beeinflussung von seiten der Architektur aufzufassen.

Die Gewandbehandlung wirkt durch die in straffen, energisch gezogenen Linien herunterfallenden Falten. Das Gewand besteht aus ziemlich steifem Stoff, der sich nicht weich an den Körper anlegt. Eine weitere Eigenschaft ist die Elastizität der Faltenführung. (Vgl. den Mantelbausch bei Johannes.) Doch sind gegenüber dem Freiberger Johannes die Falten flüssiger gelegt. Weitere Fortschritte sind in der Verbreiterung und Vereinfachung der Falten zu sehen. (Vgl. die über den linken Unterarm herunterfallenden Falten des Überwurfes bei Johannes.) In Freiberg sieht man eine Menge von kleinen in- und übereinandergelegten Falten, in Wechselburg sind sie auf einige wenige, aber desto kräftigere und breitere beschränkt und diese klar auseinandergelegt.

Wie die Gewandung, so sind auch die Proportionen gegenüber dem Freiberger Johannes breiter geworden. Bei letzterem geht die Breite der Figur in Ellbogenhöhe fast viermal in der Höhe auf, während bei den Wechselburger Figuren die Breite etwas mehr als $2^3/_4$mal in der Höhe enthalten ist. In den Proportionen hat sich also der Künstler ganz von dem Zwange der Architektur befreit. In der Wiedergabe der Einzelformen zeigt sich eine Reihe von unmittelbar der Natur abgelauschten Beobachtungen. Alles Steife ist verschwunden. Hier ist es die lebendig greifende Hand, die den Mantelbausch faßt, in Freiberg ist dieselbe Bewegung versucht, aber wie leblos wirkt sie! Diese Naturbeobachtung ist auch in der realistisch wiedergegebenen, stark geaderten Hand des Adam und dessen Kopf, ferner an den Armen Christi zu sehen. Doch bleibt auch hier, wie schon in der Wiedergabe des Schmerzes zu erkennen war, der Künstler Idealist. Er gibt nur die zum natürlichen Eindruck notwendigen Einzelheiten.

Auch in der Stilisierung der Haare zeigt sich des Künstlers Gefühl für fein bewegte Linien. So ist das Haar des Johannes, das in Freiberg aus kurzen, dicken Knoten bestand, hier in feine, rhythmisch bewegte Wellen umgewandelt. Vgl. auch den Bart Adams, Christi und Gottvaters Haupthaar.

In den rein handwerksmäßigen Eigentümlichkeiten endlich ist ebenfalls deutlich der Zusammenhang des Wechselburger Kreuzes mit dem Freiberger zu erkennen. Als Sockel dienen wieder Personifikationen. Standmotiv und Ponderation sind bei beiden Werken gleich. Nur ein geringer Unterschied ist in erstgenanntem Punkte in Wechselburg zu konstatieren, indem das gekrümmte rechte Bein nicht zurück, sondern ein wenig vorgesetzt ist. Auch das Querprofil der Falten mit seinen charakteristischen scharfen Kanten und tiefen Unterschneidungen stimmt mit dem des Johannes vom Freiberger Lettner überein.

Es gilt nun, das Verhältnis der Wechselburger Gruppe zum Freiberger Johannes zu verfolgen. Aus den letztgenannten technischen Eigentümlichkeiten ergibt sich, daß beide Werke mindestens einer Schule angehören, und zwar ist das zuletzt behandelte Werk später entstanden als das erste, denn es zeigt sich in jeder Beziehung fortgeschrittener und kann wegen der Vortrefflichkeit der Ausführung nicht von einem Schüler herrühren. Demnach ist das Wechselburger Kruzifix nicht vor 1225 entstanden, vielmehr muß es wegen des außerordentlichen Fortschrittes, den es darstellt, um oder nach 1230 datiert werden.

Von demselben Meister rühren noch mehrere Figuren des Lettners her, nämlich der David, der Salomo, der Daniel, sowie die kleine Halbfigur des Kain. (Vgl. Fig. 4, 5 und 6.)

Die drei erstgenannten Figuren stehen frontal in den Arkaden des zweiten Lettnergeschosses. Das rechte Bein ist ein wenig vorgesetzt und gekrümmt. Die Körperlast ist ganz gering auf das linke verschoben. Die Kleidung besteht bei David und Salomo aus einem leinenen Untergewand, einem an den

Hüften gegürteten Rock, sowie einem Mantel. Daniel hingegen trägt einen kurzen Rock nebst Mantel und lange Strümpfe. Die Gesichtstypen Daniels und Salomos sind eng verwandt. Beide haben ein rundes, volles Gesicht, gewölbte, breite Stirn, kleinen Mund und Nase, sowie lockiges Haupthaar. Einen etwas anderen Typus weisen David und Kain auf: Ihre Köpfe zeigen einen kräftigen Schädel mit breiter, gewölbter Stirne, stark betonten, geschwungenen Stirnknochen und breitflügeliger Nase.

Allen dreien ist die gleichmäßig ruhige Haltung, ferner die Ungezwungenheit der Komposition gemeinsam. Von einem Zwang, wie ihn in der mittelalterlichen Skulptur so oft die Blockform ausübt, läßt sich hier nichts sehen. Die Figuren stehen mit weit abgespreizten Ellbogen da.

Dieselbe Breite zeigt die Gewandbehandlung, wie besonders die Falten des Obergewandes vom Gürtel abwärts sowie der Mantel erkennen lassen. Verbunden mit dieser Stileigenschaft ist die der Allgemeinheit der Behandlung. Nur die notwendigsten Falten sind angegeben, wie am rechten Unterarm des David und den Schulterpartien zu sehen ist. Dann ist das Gewand natürlich behandelt. So ist trefflich wiedergegeben, wie es sich an den Hüften und am Gürtel weich anlegt. Ferner ist die Behandlung kräftig und großzügig. Schließlich ist noch die außerordentlich plastische Durchbildung der einzelnen Falten hervorzuheben.

Die Proportionen der Figuren sind mehr breit als hoch, fast untersetzt. Das Nackte ist großzügig behandelt, doch wirkt es trotz des Fehlens von Details äußerst lebendig. Auch die Art, wie die Schultern unter der Gewandung kenntlich gemacht sind, zeigt dieselbe Meisterschaft der Modellierung.

Die Haarbehandlung läßt dasselbe Stilgefühl, wie es in Gewandung und Körperformen hervortrat, erkennen. Eine kräftige, massige Wirkung ist dadurch erstrebt, daß nur die Hauptpartien mit wenigen Meißelschlägen angegeben sind.

Auch die Technik ist den drei Figuren gemeinsam. Standmotiv und Ponderation, sowie das scharf geränderte Querprofil der Falten stimmen bei allen drei Figuren überein.

Aus den zuletzt angeführten technischen Eigentümlichkeiten ergibt sich, daß diese Skulpturen zum mindesten aus derselben Bildhauerschule wie die Kreuzigungsgruppe selbst stammen, denn in diesen Punkten stimmen sie mit letzterer überein. Auch die enge Verwandtschaft in der Behandlung des Gewandes und der Körperformen, sowie die Übereinstimmung der Typen zeigt dies. Da aber die betreffenden Skulpturen in der Qualität so hoch stehen, daß sie nicht von einem Schüler herrühren können, stammen sie von demselben Künstler, der auch die Gruppe anfertigte. Die geringe Stildifferenz, bestehend in größerer Weichheit der Gewandbehandlung und geringerer Stilisierung des Nackten, erklärt sich unschwer daraus, daß diese letzten Figuren des zweiten Lettnergeschosses in geringerer Höhe als die Gruppe aufgestellt waren und infolgedessen weniger starke Wirkungsakzente bei ihnen zur Verwendung kamen. Diese Rücksichtnahme auf den Aufstellungsort trafen wir schon einmal bei dem von demselben Meister gefertigten Johannes vom Freiberger Lettnerkreuz.

Den Höhepunkt in der Entwicklung dieses Meisters bildet sein Anteil an dem Skulpturenschmuck der goldenen Pforte zu Freiberg. Von den Statuen lassen sich zwei als von seiner Hand herrührend erkennen, der David und der Salomo.

Diese beiden Figuren stehen in den Pfeilerabfasungen auf anthropomorphen Sockeln, die ihrerseits auf den Kapitellen kleiner Säulchen ruhen. Sie sind beide in ruhiger, völlig frontaler Haltung dargestellt, David als kräftiger, bärtiger Mann, Salomo jung und bartlos. Ihre Kleidung besteht aus weichen Untergewändern, dicken, an den Hüften gegürteten Röcken und Mänteln. (Vgl. Fig. 7 und 8.)

Die Komposition beider Figuren ist von der größten Einfachheit, sowohl was das Verhältnis von Statue und umgebender Architektur anbetrifft, als auch in der Anordnung der Hände. Die Richtung der durch die beiden Schultern gelegten Vertikalebene und der Portalwange sind parallel. Senkrecht dazu ist der Blick bei David gerichtet. Einfacher hätte das Verhältnis von Statue und Architektur nicht gegeben werden können. Eine geringe Differenz zeigt Salomo insofern, als er sich ganz wenig in den Hüften dreht und den Blick seitwärts richtet. Im einzelnen ist die Komposition der gegebenen Blockform geschickt angepaßt. Diese Form des Steinblockes erlaubte es, da sie die ursprüngliche Pfeiler-

gestalt vor der Abfasung mit seiner vorspringenden Ecke wiedergibt, nicht, die Hände seitlich vom Körper anzubringen. Daher wird die vordere Ecke des Blockes benutzt, um die Hände und die Attribute darin anzubringen. So entsteht hier die sogenannte Übereckkomposition, die so geschickt angewandt ist, daß dem Beschauer die Beschränkung, der der Künstler unterworfen war, nicht zum Bewußtsein kommt.

Dieselbe Einfachheit wie die Komposition zeigt der Gewandstil. In einfachem Umriß umschließt der Mantel die Figuren. Besonders bei Salomo kann beobachtet werden, wie derselbe am rechten Arm dazu dient, den vorspringenden Ellbogen mit der Hauptmasse zusammenzuschließen. Zu diesem Zweck ist sein Saum soweit vorgeschoben, daß er den Ellbogen umschließt. Von derselben Monumentalität wie der Kontur ist der Faltenwurf. In straffen Linien, scharfe Schatten werfend, fallen die Falten herunter. Dies läßt sich bei Salomo gut an den Falten des aufgehobenen Mantels, die unter der linken Hand entstehen, beobachten. Sie treffen scharf gegeneinander. Eine weitere, beiden Figuren gemeinsame Stileigenschaft ist die Einfachheit und Allgemeinheit der Gewandbehandlung. Vgl. besonders Brust und Schulterpartie bei Salomo. Nur die zur Charakteristik notwendigen Falten sind angegeben.

Die Proportionen sind mehr breit als hoch, indem die Breite, in Ellbogenhöhe gemessen, etwa $2^1/_2$ mal in der Höhe aufgeht.

In der Behandlung der einzelnen Formen sehen wir das Bestreben des Meisters, die Natur bei vollendeter Wiedergabe zu vereinfachen und zu idealisieren. So ist bei David die linke Hand und der Kopf mit den eingefallenen Wangen natürlich wiedergegeben. Doch zeigt erstere kein einziges Detail. Auch Salomos Gesicht wirkt lebensvoll, ohne daß Details angebracht wären. Schließlich wäre noch die meisterhafte plastische Modellierung zu erwähnen, die besonders an der Art zu bemerken ist, wie die Schultern ohne jede Härte unter dem Mantel sichtbar gemacht sind, ferner an der Stirn Davids.



Fig. 9. Freiberg. Goldene Pforte: Archivolten.
(Aufnahme der kgl. preufsischen Mefsbildanstalt.)

Die Haarbehandlung verrät dasselbe Gefühl für massige Wirkung, auch durch einige Linien belebt.

Die gemeinsamen technischen Eigentümlichkeiten der Statuen sind: Dasselbe Standmotiv, der vorgesetzte rechte Fuß kehrt immer wieder. Auch der anthropomorphe Sockel ist beiden gemeinsam, der, obwohl die Deckplatte des Kapitells als Basis genügt hätte, eingeschoben ist. Das Querprofil der senkrecht fallenden Falten ist kantig mit tief ausgehöhlten Vorderflächen.

Diese beiden Figuren sind mit denen des David und Salomo vom Wechselburger Lettner

identisch. Sie haben mit diesen die Kleidung, den Gewandstil, die Proportionen, die Gesichtstypen, die Behandlung des Nackten und der Haare, Standmotiv und Ponderation sowie Profilierung der Falten gemeinsam, zudem stehen sie in der Qualität der Arbeit mit ihnen auf derselben Stufe. Daher sind die beiden Freiberger Statuen von demselben Meister wie die Wechselburger, nämlich dem der Kreuzigungsgruppe, der in Chartres gelernt hat.

Schließlich bleibt sein Anteil an den Archivoltenfiguren zu bestimmen. (Vgl. Fig. 9.)

Hier lassen sich als zusammengehörig folgende Figuren erkennen: In der ersten Archivolte Christus, Maria und der das Buch herantragende Engel, in der zweiten Archivolte alle Figuren, mit Ausnahme der ersten links unten und der ersten und zweiten rechts unten, in der dritten Archivolte alle Figuren, mit Ausnahme der ersten unten links und der ersten und zweiten unten rechts. Alle diese Figuren haben eine Reihe von Eigenschaften gemeinsam.

Die Archivolten hatten vor der Verarbeitung zu Figuren dieselbe Form wie die Pfeiler. Es waren rechtwinklig behauene Blöcke, die übereck in die Mauer versetzt waren. In die vordere Hälfte dieser Blöcke, die im Querschnitt etwa ein rechtwinkliges Dreieck zeigt, sind die Figuren unter dem Gesichtspunkte möglichst freier und lebendiger Bewegung bei möglichster Ausnutzung des Materials komponiert. Um das Erstgenannte zu erreichen, ist bei allen die kühne Drehung in den Hüften angewendet, am ausgeprägtesten wohl bei dem vierten links der dritten Archivolte. Diese Kühnheit läßt es uns vergessen, daß der Raum so beschränkt war. Zwecks Ausnutzung des Materials ist immer dasselbe Mittel verwandt. Die vordere Ecke des Blockes wird über den Knien durch die Hände oder die Attribute ausgefüllt. Weiterhin ist für die Kompositionen charakteristisch, daß bei allen Figuren der hier behandelten Gruppe ein bestimmter Standort eingenommen werden muß, wenn sie ungezwungen wirken sollen. Dieser liegt für die zweite Archivolte etwas weiter nach dem Portal zu als bei der dritten.

In der Gewandbehandlung ist durchweg eine großzügige Wirkung erstrebt. Dafür ist die Behandlung der Gewandung zwischen den Knien charakteristisch. Eine breite dominierende Hauptfalte zieht sich von Knie zu Knie. Vgl. die Rückenpartie der vierten links in der dritten Archivolte. Gemeinsam ist allen diesen Figuren auch eine außerordentliche Straffheit der Linienführung.

Auch in der Behandlung der Formen ist der enge Zusammenhang zwischen den Figuren dieser Gruppe festzustellen. Die Proportionen sind breit und kräftig. Das Nackte ist realistisch und doch nicht kleinlich behandelt. In der Qualität der Ausführung ist kein Unterschied zu sehen.

Da nun alle diese Eigenschaften in dieser Weise vereinigt bei den übrigen Archivoltenfiguren nicht zu sehen sind, haben wir die Figuren dieser Gruppe als das Werk eines Künstlers anzusehen. Er ist mit dem Meister des David und Salomo identisch, denn seine Figuren zeigen denselben breiten und allgemeinen Stil, den monumentalen Wurf der Gewandung, die fehlerfreie Wiedergabe der Formen, die realistische und doch nicht kleinliche Behandlung des Nackten. Auch die Verwandtschaft der Gesichtstypen, z. B. des Christus in der ersten Archivolte mit dem Wechselburger Gottvater, des dritten links der zweiten Archivolte mit dem Wechselburger Adam, zeigt dasselbe. Dadurch wird auch die Richtigkeit der Ableitung seines Stiles bestätigt, denn die Archivoltenfiguren des Mittelportales der nördlichen Querschiffassade in Chartres zeigen in den Sitzmotiven, dem Gewandstil und besonders den Kopftypen eine enge Verwandtschaft mit den Freiburger Archivoltenfiguren dieser Gruppe. Doch sind die deutschen Figuren ungezwungener und kühner bewegt, die Kompositionen auf einen bestimmten Standort berechnet und der Stil ist breiter.

Die Datierung der Wechselburger und Freiberger Arbeiten des Meisters läßt sich annähernd geben. Der Johannes in Dresden war um 1220—1225 entstanden. Demnach können wegen des außerordentlichen stilistischen Fortschrittes das Wechselburger Kruzifix und die damit gleichzeitigen Reliefs am Lettner frühestens um 1230 gearbeitet worden sein. Da die Skulpturen in Freiberg aber den Gipfel in der Entwicklung des Meisters bilden, sind sie in die dreißiger Jahre des XIII. Jahrh. zu datieren.

Das Ergebnis der Untersuchung ist: Der Meister der Wechselburger Kreuzigungsgruppe kam innerhalb des zweiten Jahrzehnts des

XIII. Jahrh. nach Chartres, wo er die Steintechnik in dem Atelier lernte, das die Querschiffassaden der Kathedrale mit Skulpturen zu schmücken hatte. Zwischen 1220 und 1225 kam er nach Sachsen. Jetzt entstand sein Frühwerk: Der Johannes und Christus des Freiberger Lettners. Dann arbeitete er nicht vor 1230 in Wechselburg die Kreuzigungsgruppe, den David, Daniel, Salomo und Kain. Bei diesen Werken läßt sich der französische Einfluß kaum noch erkennen, so sehr hat der Künstler die Befangenheit und Strenge der Formengebung überwunden. Den Gipfel in seinem Schaffen bedeuten die beiden Statuen des David und Salomo, sowie eine Reihe von Archivoltenfiguren in Freiberg, wo er in jeder Hinsicht weit über das in dem Chartreser Atelier erreichte Ziel hinausgeht. Diese letzten Werke entstanden wenige Jahre vor 1240.[8])

Köln. J. Bachem.

[8]) Wie mir Dr. Franck, der Verfasser des obengenannten Buches brieflich mitteilt, hat auch er die Zusammenhänge der sächsischen Plastik mit Chartres erkannt und diese seine Ansicht in seinem Buche über die Straßburger Ecclesia und Synagoge angedeutet.

## Grenzen der christlichen Kunst.

(Mit 2 Abbildungen.) (Schluß.)



Es kann nicht zweifelhaft sein, daß ein Zurückgreifen in zurückliegende Kunstformen dem christlichen Künstler die Sache erleichtert. Wie das Christentum den Geist über das Alltägliche, auch wenn er sich mitten darin bewegt, emporhebt, ein Erheben aber immer ein Entfernen bedeutet, so ist es der christlichen Empfindung naheliegend, daß sie im christlichen Kunstwerke die Welt und namentlich die Menschen nicht gerne in der Erscheinung, im Kleide der alltäglichen Umgebung, gleichsam als herausgegriffen aus der lebendigen wirklichen Gegenwart, vor sich erblickt. Wie sträubt sich im allgemeinen das Gefühl schon dagegen, in einem öffentlichen profanen Denkmale in Bronze oder Stein die Kleidung der Gegenwart, den Frack, den Zylinder, zu sehen! Wie anstößig sind vielen die Spitzengewänder und Modekleider auf den Friedhöfen vieler italienischer Städte (Mailand, Genua). Es ist aber doch begreiflich, daß diese natürliche Empfindungsweise auf dem Boden religiösen Empfindens noch mehr ausgeprägt ist. Die Künstler, die die Wiedergabe einer scharfgezeichneten Gegenwart vermeiden und Landschaft, Kostüm und Gesichtsbildung mehr komponieren als vom gegenwärtigen Modell ablesen, kommen — und sie wollen das — diesem Gefühle entgegen. Ist dabei alles an sich zeichnerisch, koloristisch, innerlich, überhaupt ästhetisch richtig, so findet nicht leicht jemand etwas, was jene Erhebung stören könnte; er müßte denn jedes einzelne scharf auf seine realistische Treue prüfen. Tut er letzteres, dann muß er vielleicht sagen: Diese Palme hier ist eigentlich keine Palme, ein wirklicher Esel trägt seine Ohren niemals so, ein solches Männerantlitz hat nie gelebt. Es ist aber keine Frage, daß das Allegorisierende über den Kontrast zwischen Idee und realer Zufälligkeit hinweghilft. Wenn hingegen ein Künstler, wie z. B. Meister von Gebhardt — in ganz anderem Sinne wie alte Meister — seine christlichen Darstellungen in eine ziemlich engbegrenzte, wenn auch vergangene Gegenwart verlegt, so setzt er sich der Gefahr aus, den Geist des Beschauers von der Idee abzuwenden und auf die Gegensätze zu der gegenwärtigen Gegenwart und ebenso zu herrschenden Vorstellungen über biblische Zeiten hinzulenken. Das greifbar Unhistorische — nicht gemildert durch die Naivität früherer Anachronismen, die die gröbsten Verstöße gegen alle äußere Wahrheit entschuldigt, ja adelt — kann geradezu anstößig werden, kann das Bestgemeinte bedenklich erscheinen lassen. Für ein gut Teil dieses Unhistorischen in den Werken v. Gebhardts und mancher ihm nachstrebender oder ihn imitierender protestantischer Künstler darf aber nicht übersehen werden, daß der christliche Kreis, den der Künstler im Auge hat, der protestantisch-christliche ist und die Kunstwerke selbst sozusagen protestantische sein sollen. Von diesem Kreise wird die historisch unzutreffende vergangene Gegenwart anders empfunden als von Angehörigen anderer Konfessionen. Ein echter und frommer Protestant wird sich zweifellos herzlich daran erbauen

können, wenn er in Gestalten, die ihm die Lutherzeit oder gar das Lutherhaus lebendig vergegenwärtigen, jene Glaubensfestigkeit, Glaubensfreudigkeit, Glaubensinbrunst verkörpert sieht, die nach seiner Vorstellung gerade in jener Zeit eine besondere Neubelebung fand. Er vergißt und vergißt gerne diesen friedvollen Darstellungen gegenüber all die Kämpfe, all den Haß, all das Blut, all das in seinem Wesen Unchristliche, was jene Zeit erfüllte, und zwar im engsten Zusammenhange mit den eminent christlichen Glaubens- und Sittenfragen. Immerhin aber muß mit einer Art von Opfer des Verstandes davon abgesehen werden, daß diese Umgebungen, diese Kostüme, diese Gesichter eine scharfreale Gegenwart vor Augen stellen, die eine historisch unwahre ist. Will aber der katholische Künstler, vielleicht in recht wohlgemeintem engem Anschlusse an v. Gebhardt, sich auch in lutherzeitlichen Anachronismen bewegen, so kann das nicht gebilligt werden, er müßte denn für eine protestantische Kirche oder das protestantische Haus arbeiten.[5]) Fühlbarer wird das, wenn nicht etwa das bereits fremd gewordene XV. und XVI. Jahrh., sondern die heutige Gegenwart als derartiger Anachronismus vom Künstler beliebt oder gewagt wird, wie das von v. Uhde und andern geschehen ist. Würde dieser Künstler wohl auch preußische Pickelhauben oder bayrische Raupenhelme und Kruppsche blanke Gußstahlkanonen vor Jericho oder Karthago aufziehen lassen? Tut er es in der profanen Kunst nicht, welches größere Recht hat er dazu in Kunstwerken, die er der christlichen Kunst beigezählt wissen möchte? Kein Zweifel, der Künstler hat weder das Recht, auf die Unwissenheit anderer zu spekulieren, noch, bei der eignen Unwissenheit sich begnügend, wissentlich das Falsche zu ergreifen. Und in dieser Beziehung darf die christliche Kunst hinter der profanen nicht zurückstehen. Und doch, es besteht ein Unterschied. Das profane Historienbild will nichts anderes als eine Darstellung des geschichtlichen Faktums, und dieses Faktum soll historisch treu erscheinen; darum darf Karl der Große nicht auf einem Barocksessel im Grabe sitzen und Max Piccolomini keinen Rokokodegen tragen.

[5]) bezw. aus künstlerischen Gründen sich veranlaßt fühlen, das spätgotische Kostüm zu wählen. D. H.

Der Künstler muß Hinweise auf noch viel heiklere und verstecktere Anachronismen als gerechte Vorwürfe ebenso bescheiden hinnehmen, als Apelles die Kritik des Schusters, ja er muß sich unter Umständen bestimmen lassen, bei so großem Mangel an historischem Wissen und so geringem Triebe nach dessen Vergrößerung die Historienmalerei lieber aufzugeben. Das christliche Historienbild aber hat wesentlich die Idee des geschichtlichen Vorganges vor Augen. Und da könnte der Fall eintreten, daß durch stärkste historische Treue in Äußerlichkeiten die Idee gestört würde. Diese Störung würde wenigstens für den Augenblick, vielleicht für lange oder immer, um so größer werden, je mehr die historische Treue altherkömmlichen eingewurzelten Vorstellungen widerspräche. Wie unhistorisch, wie unwahrscheinlich, wie grausam, könnte man sagen, ist die Nacktheit des Jesukindes, nicht etwa in der Krippe allein, sondern auch in weiteren Jahren und im Spiel mit dem weniger nackten kleinen Johannes! Wie sehr widerspricht sie der Tradition, im allgemeinen auch der künstlerischen Tradition von den ältesten Zeiten bis in das XVI. Jahrh. hinein (Ausnahmen freilich nicht selten, schon in den Katakomben). Und doch, mit welcher Annahme innerer Berechtigung wird daran auch jetzt noch vielfach festgehalten! Wird das so bleiben? Muß das so bleiben? Kann das christliche Volk sich dem bekleideten Kinde gegenüber nicht erbaut fühlen, kann es das Kind nicht für das historische Christuskind halten? Vieles derartige läßt sich anführen. Es beweist, daß die christliche Historienmalerei ein ganz eigenartiges Feld ist, wo Idee und Realität, Festigkeit der Tradition und fortschreitende Entwicklung Kompromisse zu schließen haben, nicht aber die eine Seite das Feld völlig räumen darf. Willkür und innere Unwahrheit aber müssen ausgeschlossen bleiben, weil sie widerchristlich sind. Es fragt sich, ob die jammervollen Auswüchse christlicher Kunst die man in horrenden Öldrucken oder Chromolithographien und fast noch horrenderen Tonzuckerbäckereien in süßlichen Farben oft genug als eigentliche christliche Kunstwerke angepriesen findet, ob sie etwas Besseres sind, wenigstens heute als etwas Besseres gelten dürfen. Ihre angeblichen Vorbilder mögen einmal lange Zeit oder vorübergehend den

Meinungen und Empfindungen entsprochen haben, aber ein Monopol fortschreitender Verschwommenheit und Versüßlichung für alle Zukunft hat ihnen niemand garantiert und garantieren können. Stillstand ist Rückgang und Untergang, wie im Leben, so auch in der Kunst, und wahrlich auch in der christlichen Kunst, die das christliche Leben künstlerisch beleben soll. Die historischen Kunstausstellungen der Jahre 1902 und 1904 in Düsseldorf, die, auf die mittelalterliche Kunst beschränkt, wesentlich nur Werke christlicher, und zwar vorherrschend nur christlich-kirchlicher Kunst zeigen konnten, brachten in dieser Beziehung Lehrreiches genug. Sie haben in dem Wechsel der so weit auseinander liegenden Stilarten das Naturnotwendige und Heilsame des Fortschreitens gezeigt. Und in der Tat, so lehrreich auch die Vergangenheit sein mag, so notwendig auch die Gegenwart, auf ihren Schultern stehend, in die Zukunft hineinbauen muß, der Fluch der Irrung geht von der Vergangenheit aus, wenn die Gegenwart und durch sie die Zukunft ihr einseitig oder ausschließlich verfällt. Vorwärts! heißt es, vorwärts mit offenen Augen auch durch die gegenwärtige Zerfahrenheit, die manche kurzsichtig und trügerisch „die Moderne" nannten. Als man in China schon im sechsten Jahrhundert eine „Moderne" dem „Alten" in der Kunst gegenüberstellen wollte, erklärte ein chinesischer Maler: „Auf dem Gebiete der Kunst haben die Ausdrücke ‚alt' und ‚modern' keine Stelle"; und was könnte wahrer sein? E. von Gebhardt hat lange schon, und in vielen Punkten auch nicht mit Unrecht, fast als der christliche Maler der Gegenwart gegolten, und man könnte ihn ebenso als einen lebendigen Protest gegen die moderne Zerfahrenheit bezeichnen. Aber hat etwa E. von Gebhardt selber die neue Zeit nicht geschmeckt? Die gewaltsamen Strömungen, die noch nicht ausgebraust haben, sind historische Fakta, ja, großenteils historische Ergebnisse, herzuleiten aus nachweisbaren Quellen. Die Regungen, die von ihnen ausgegangen sind und sie begleitet haben, haben alles durchsäuert und in Gärung gebracht, und selbst der Widerstrebende konnte und kann sich ihnen nicht ganz entziehen. Sind da Tollkühnheiten gewagt, sind da Frevel begangen worden, so ändert das nichts an der Wahrheit und an der Unsterblichkeit der Kunst und des Christentums. Schon mehr als einmal hat das Christentum und mit ihm die christliche Kunst durch schlammige und kotige Bahnen sich durchkämpfen und in der jedesmaligen Gegenwart lebendig zu bleiben streben müssen. Des Christentums und seiner Kunst Vertreter, auch die treuesten und ergebensten, sind auf allerhand Irrwege verlockt worden, manche Schwächlinge aber auch einseitiger und engherziger Liebe zur Vergangenheit erlegen. Dem aszetischen Overbeck reichte aus den Stürmen und Schlachten der damaligen Gegenwart der Lützower Veit die Hand, und sie haben sich nicht eingebildet, einen Markstein auf der Bahn der christlichen Kunst zu bilden, nicht einmal so sehr, als es tatsächlich der Fall war. Es ist aber gut und notwendig, daß die christliche Kunst nicht in den tötenden und dabei vielleicht gar selbstgefälligen Gedanken zu irgend einer Zeit hineingesteuert werde, als sei sie nun, etwa mit der Zeit und den Anschauungen der sogenannten Nazarener, ein für allemal abgeschlossen, und so in doppeltem Sinne unverbesserlich. Wer sich in Dingen der Kunst der Gegenwart verschließt und, dem Neuen nur Vorurteile prüfungslos gegenüberstellend, die Frage nach der Christlichkeit der Kunst aus den Formen und Wegen der Vergangenheit allein entscheiden und diese Entscheidung zum Gesetz zu erheben den Willen oder gar eine gewisse Macht hat, der läuft Gefahr, sich an der christlichen Kunst zu versündigen. Irgend ein Samenkorn, das für die Zukunft der christlichen Kunst bedeutungsvoll werden kann, ist vielleicht nur aus einer Hand zu empfangen, die sonst unannehmbare Gaben bietet. Soll das Gute deshalb verschmäht werden, weil der Geber nicht gerade in allen Dingen gefällt? Sollte nicht jede christliche Kunst z. B. von E. von Gebhardt vieles gewinnen können, vieles dankbar annehmen müssen? Was aber von Künstlern irgend welcher christlichen Kunst gilt, gilt auch gegenüber jedem noch so entlegenen, sobald er Nutzbares bietet, und sei es auch nur in rein formaler oder technischer Hinsicht. Es gehört zur Erhabenheit des Christentums, sich nicht von Vorurteilen befangen zu lassen, in denen die mit ihrer angeblichen Voraussetzungslosigkeit Prunkenden auch unter den Künstlern am tiefsten vergraben zu sein pflegen. Dieser echten Vorurteilslosigkeit gegenüber hat jeder

unbefangene Künstler, der es mit seinem Tun wirklich ernst nimmt, ein Recht darauf, von der christlichen Kunst beachtet zu werden. Und es kann nicht geleugnet werden, daß bei aller Zerfahrenheit, die nicht bestritten wird, sehr viele es mit ihrem Tun ernst nehmen, daß ein wetteiferndes Leben auf allen Gebieten der Kunsttätigkeit erwacht ist und aus der hohen Kunst in das Kunstgewerbe, ja in das Handwerk einströmt. Auch könnte nichts kurzsichtiger sein, als anzunehmen, oder sogar zu behaupten, daß alles, was seit einem Menschenalter sich in den Kunstanschauungen und Auffassungen geändert habe, verwerflich sei und rückgängig gemacht werden müßte. Da dürfte die christliche Kunst nicht müßig und unwirsch beiseite stehen und Schaden leiden, weil sie nicht mitleben will. Mitleben heißt aber durchaus nicht alles mitmachen, heißt am allerwenigsten mit der Vergangenheit brechen, jede Bezugnahme und jeden Rückgriff auf die Vergangenheit einen Rückschritt oder Rückständigkeit nennen. In den Wahn eines voraussetzungslosen, der Vergangenheit nicht bedürfenden kühnen Hineinstürmens in eine ungewisse, dem „Genie" preisgegebene Zukunft hinein kann sich der ungebildete, unwissende, an Selbstüberhebung leidende Darsteller gewisser Stoffe hineinverirren und der Schar gleichwertiger vermeintlich Freier, tatsächlich Befangener, imponieren. Es kann ein solches Stürmen verzeihlich, es kann je nach Art der Betätigung nutzbringend sein. Warum soll nicht etwa ein Landschaftsmalerjüngling dahin kommen können zu sagen: So sehe ich den Baum, so sehe ich den Berg, und so male ich ihn; was geht es mich an, wie ihn früher andere besser oder schlechter gemalt haben; ich male heute, was kümmert's mich, ob es Griechentum, Mittetalter oder Renaissance gegeben hat. Sagte doch schon vor Jahrhunderten ein chinesischer „Junger": „Brüchige Felsen und schlammiges Wasser: was habe ich zu tun mit dem Kehricht aus der Sung-Dynastie (— das waren etwa die chinesischen Medizeer —)." Und so gibt es Kunstzweige genug, die ohne Geist und geistigen Inhalt bestechend geübt werden können, und selbst große Historienmalerei kann je nach Umständen mit recht äußerlichem Wissen und recht unhistorischem Empfinden Erfolge des Augenblicks, vielleicht selbst der Dauer haben. Aber die christliche Kunst ist ein solcher Zweig nicht. Seit sie aufgekeimt ist, kann sie nicht mehr tabula rasa — glatten Tisch — machen und, alles Frühere verleugnend und über den Haufen werfend, einer beliebigen Gegenwart verfallen. Man könnte sagen, die Entwicklung der christlichen Kunst ist eine kumulierende in höherem Grade, als jede andere. Sie hat Stufen durchlaufen, die außerordentliche Verschiedenheiten, ja Gegensätze zeigen, aber jede Stufe hat Unveräußerliches hervorgebracht und den nachfolgenden Stufen als einen Besitz für immer überliefert. Das sind nicht immer große, in die Augen fallende Dinge gewesen, aber das, worauf es hier ankommt, sind Dinge gewesen, die mit der inneren Stetigkeit des Christentums einerseits und mit seiner fortschreitenden Entwicklung andrerseits innigst verschmolzen sind; sie sind ebensoviele Äußerungen des innersten Wesens des Christentums, sind — und das konnten sie in den Händen christlicher Künstler werden — ebensoviele theologische, philosophische, dogmatische und apologetische Werke. Ein tüchtiger Theologe von heute braucht kein Thomas von Aquin zu sein, aber er muß ihn studiert haben, und wird ihn am besten kennen lernen und verstehen, wenn er auch Aristoteles studiert hat. So etwa steht die Sache auch für den christlichen Künstler, welchen Zweig der Kunst — die Kirchenbaukunst dabei nicht zu vergessen — er auch ausüben möge. Ein wahrer Fortschritt ohne beständiges und verständnisvolles Zurückblicken ist nicht möglich. Daß dieses Zurückblicken vorzugsweise ein geistiges Schauen sein muß, liegt auf der Hand, und wir wissen, wie weit es die alten christlichen Künstler gebracht haben, als es noch weder Museen noch retrospektive Ausstellungen gab. Nichtsdestoweniger können diese anschauunggebenden Einrichtungen und Veranstaltungen dem Künstler seine Sache sehr erleichtern. Freilich bringen sie ihn auch in die Gefahr, von irgend einer früheren Richtung, etwa einem früheren Stile, gefangen genommen zu werden und damit den ganz freien Blick namentlich auch für die Gegenwart zu verlieren. Aber hier hat die Freiheit sich ihrer Haut zu wehren. Tut sie das und ist sie auf ihrer Hut, dann kann die Kunst aus solchen Anschauungen nur Gewinn ziehen. Solch rückblickende Anschauungen haben, wie allgemein bekannt, in sehr umfassender Weise die großen Ausstellungen der

Jahre 1902 und 1904 in Düsseldorf gegeben. Aber zwischen der Wende des Mittelalters und der Gegenwart liegt eine Reihe von Jahrhunderten, und nur ein weiter Sprung, ein Sprung, der über eine Fülle vielseitiger und tiefgreifender Wandlungen hinweg getan werden muß, führt zu den jüngsten Anschauungen zurück, die jene Ausstellungen darboten. Kann das Übersprungene wert- und wirkungslos für die Gegenwart sein, und wächst nicht durch solchen Sprung die Gefahr, eine Kluft zwischen damals und jetzt zu vermuten, für die es eine Brücke nicht gäbe? Die Menschheit hat den Weg durch diese scheinbare Kluft von Jahrhundert zu Jahrhundert und von Tag zu Tag durchschreiten, durchleben, durchkämpfen müssen und hat zahllose Eindrücke, auch Narben, empfangen und mitgenommen, und was sie in diesen Jahrhunderten geworden ist, ist sie zum größten Teile durch diese Jahrhunderte geworden. Darum können diese Zeitläufte auch für die christliche Kunst nicht gleichgültig sein. Und sollte sie selbst in diesen Jahrhunderten geschlummert haben, so ist das nur ein Schlummer gewesen, aber sie hat gelebt und für gar vieles offene Augen gehabt. Dies viele kann nicht ohne Wirkung geblieben sein, und die Nazarener in Rom konnten unmöglich etwa bei Fra Angelico wieder anfangen, als ob das Zwischenliegende bis in ihre leibhaftige Gegenwart hinein kaum oder gar nicht dagewesen wäre; das haben sie selber sich auch gar nicht eingebildet; sie haben es gar nicht gewollt; nur die Unkenntnis behauptet das. Sie haben namentlich neben dem Mittelalter die Frührenaissance zu würdigen gewußt und mit ihr das klassische Altertum. Anders wurde es, innerlich und äußerlich anders, als die Renaissance ihre Strenge aufgab, als die Idee dem Spiele der Formen freieres Feld geben mußte. Da begann die Zeit, für welche die Nazarener, aber nicht sie allein, keine Neigung verspüren konnten, deren Eigenarten sie vor allem aus der christlichen Kunst ausgeschaltet wissen wollten, gegen die sie heiligen Zorn losließen; da konnte man sie vom „Kultus der Geschmacklosigkeit" usw. reden hören. Freilich, nicht sie waren es, die die Bezeichnungen „Barock", „Rokoko" und gar „Zopf" zu Verdächtigungswörtern für ein gutes Werk des vorvorigen Jahrhunderts machten. Im Laufe der 70er Jahre glaubten manche Kunstfreunde, „Kunstkenner" und „Kunstgelehrte" zu erkennen, daß auch in diesen Dingen die Schönheit walte, und daß nicht „Hie Gotik, hie Renaissance" der einzige Wettruf wäre. Die Erkenntnis des künstlerischen Wertes, der den Anschauungen und Erzeugnissen dieser Ausläufer der Renaissance zukomme, schlug bekanntlich bald zu einer Vorliebe in hellen Flammen auf; die Gotik war „verschroben" und „nur kirchlich", die Renaissance „kalt" und „ohne wirkliches Leben". Die gezahlten enormen Preise für gewisse Zweige künstlerischer Tätigkeit, Arbeiten in Holz, Stuck, Elfenbein, edlen Metallen usw. aus den letzten Jahrhunderten sind lautsprechender Beweis, namentlich wenn man bedenkt, daß die nämlichen Dinge vor kaum 30 Jahren noch gering bewertet wurden. Für die christliche Kunst allerdings war die Sprache der Nazarener, ihr wohlverdienter Ruhm, die fast bedingungslose Hingabe ihrer jüngeren Gefolgschaft allzugewichtig, ihre Begründungen auf zuviel innerlich Wahres und auf ein allzu gründliches und ausgebreitetes Wissen gestützt, als daß eine andere Meinung leicht zur Geltung hätte kommen können. Und weil sie teils durch ihr Wissen, teils durch die von ihnen angestrebten und teilweise auch erreichten Darstellungsweisen als eine Art Inbegriff alles dessen galten, was von früherem für die christliche Kunst erneuerungswert sein könnte, so verschlossen manche, soweit es sich um christliche Kunst handelte, allem übrigen gegenüber die Augen und gewöhnten sich daran, die Ausdrücke „christliche Kunst" und „Nazarenerkunst" für gleichwertig zu halten. Und das ist in gewissen engeren Kreisen noch heute so und konnte es um so leichter bleiben, weil von protestantischer Seite die Malerei als im engeren Sinne christliche oder gar kirchliche Malerei so gut wie gar nicht, die Plastik kaum viel mehr gepflegt wurde. Die Kunstwissenschaft, auch wo sie den Nazarenern in vollstem Maße gerecht sein will, spricht über diese Dinge schon seit mehreren Jahrzehnten ganz anders, aber im christlichen Volke und bei der Geistlichkeit und begreiflicherweise auch bei einem Teile der Künstler herrscht im großen und ganzen noch die ebenbezeichnete Meinung mit der Zähigkeit eines Vorurteils. Daran konnten auch die von den Benediktinern eingeschlagenen Wege nicht viel ändern, jedenfalls nicht soviel, als man hätte glauben

können, und mit E. von Gebhardt würde sich die deutsche christliche Kunst vielleicht schärfer in eine katholische und protestantische gespalten haben, wenn nicht sein Einfluß als Lehrer so gewaltig, der künstlerische Wert seiner Werke so außer Frage gewesen wäre, und wenn nicht jenes Wogen und Stürmen in der Kunstbetätigung und Kunstbeurteilung eingetreten wäre, das auch die bei den eignen Ansichten Beruhigten zum Aufmerken zwang.

Bei den Ausstellungen von 1902 und 1904 war man sich dessen recht wohl bewußt, daß mit dem Dargebotenen der Entwicklungsgang der christlichen Kunst — im Mittelalter war eben die Kunst wesentlich christliche Kunst — nicht abgeschlossen war. Düsseldorf würde jene seine kunsthistorischen Ausstellungen ein Unvollständiges sein lassen, wenn es sie nicht durch das XVII. und XVIII. in das XIX. Jahrh. und bis in die schaffende Gegenwart weiterführte. Im allgemeinen hat nun die schaffende Gegenwart wenig Lust, frühere Bestrebungen für mehr als abgetane Dinge von höchstens historischem Werte anzusehen, und die schauende und kaufende Gegenwart ist großenteils auch weit mehr den Erscheinungen der Jetztzeit zugewandt und nächst ihr jenen älteren Perioden, als den solange fast einschränkungslos verurteilten christlichen Kunstwerken der Zwischenzeit bis zu den Nazarenern. Nachdem aber die Werke profaner Kunst der genannten Zeit jetzt schon bis in die sogenannte Biedermeierzeit ihre Wertschätzung gefunden haben, mußte auch die christliche Kunst versuchen, durch überblickgebende Ausstellungen, für die die Auswahl allerdings ausserordentlich schwierig ist, eine Verbindung jener älteren Zeiten mit der Gegenwart sichtbar zu machen. Es ist nicht ausgeschlossen, daß manches Gegenwärtige, was als neu, als ur-originell erscheint, dabei in seinen Wurzeln und Vorbildern erkannt und damit verständlicher wird. Kann es doch, sollte man sagen, nicht ein zusammenhangsloser Zufall sein, daß die sogenannte „Moderne“ nicht unmittelbar auf die, man darf jetzt schon frei behaupten, große Überschätzung der Renaissance des XVI. Jahrh. folgte, sondern als Vorstufe und Begleitung das Wohlgefallen an den Geschmacksrichtungen namentlich des XVIII. Jahrh. und dem verwandten Japanischen hatte. Und wenn wirklich für die christliche Kunst das XVII. und XVIII. Jahrhundert während des XIX. und unter der Herrschaft der Nazarener gleichsam nicht existiert haben, so ist jene Zeit darum doch nicht für die gegenwärtige christliche Kunst gleichgültig. Und wer die Jetztzeit verstehen und die Zukunft in der gehörigen Weise gestalten helfen will, der kann jene Zwischenstufen gar nicht entbehren. Eine geschickte Auswahl, dem Auge vorgeführt, kann fürs erste genügen, und es kann die Hauptkraft auf eine breite und vielseitige Ausstellung gegenwärtiger christlicher Kunst verlegt werden; und das soll ja auch das Ziel der zunächst bevorstehenden christlichen Kunstausstellung in Düsseldorf sein.

Düsseldorf. Karl Bone.

---

# Bücherschau.

**Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz.** Meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste von Hartmann Grisar S. J. — Mit einer Abhandlung von M. Dreger über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Mit 77 Abbildungen und 7, zum Teil farbigen Tafeln. Herder in Freiburg 1908. (Preis Mk. 10.)

Was der Verfasser in dem hier (Sp. 187/188) besprochenen italienischen Vorläufer des vorliegenden Werkes an Vollkommenheit der Abbildungen wie der Erläuterungen noch hatte vermissen lassen, hat er in diesem reichlich ergänzt, so daß jetzt über die merkwürdige Kapelle und ihren unvergleichlichen Schatz eine in jeder Hinsicht befriedigende Monographie vorliegt. — Der Kapelle selbst, ihrer Entstehung, Ausstattung usw., sind 48 Seiten gewidmet, 100 Seiten ihrem Schatz, der bekanntlich zahlreiche Kostbarkeiten aus Metall und Email, aus Holz und Elfenbein, wie von Geweben umfaßt. Die meisten derselben sind vorzüglich abgebildet, die zugleich durch ihre Färbung hervorragendsten, das Emailkreuz, die Zellenschmelze des Praxedesreliquiars, der Verkündigungs-Seidenstoff, zugleich durch kolorierte Reproduktionen, die sogar die Technik genau erkennen lassen. Die geschichtlichen, kunsthistorischen und -technischen, die liturgischen wie ikonographischen Angaben beruhen auf sorgfältigen Untersuchungen und Vergleichungen, die aber trotz ihrer Gründlichkeit, hinsichtlich der ältesten und merkwürdigsten Gegenstände, selbst der stofflichen, den Mangel der Vorarbeiten immer noch erkennen lassen. — Die überaus wichtige Entdeckung

des Schatzes hat in bezug auf die Erforschung des Kunstschaffens in der zweiten Hälfte des I. Jahrtausends eine Fülle von Anregungen geboten, welche mit all den durch ihn gegebenen Aufklärungspunkten die Kunstgelehrten noch lange beschäftigen wird. Schnütgen.

---

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. 11. Band: Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen. Herausgegeben von Paul Schubring. Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart 1907. (Preis gebunden Mk. 8).

Daß ein Meister des Quattrocento, daß Donatello endlich in dieser Serie erscheint, ist aufs wärmste zu begrüßen, und daß die übersichtliche Zusammenstellung seiner sämtlichen Werke von Schubring besorgt, die 44 Seiten umfassende, reich illustrierte Einleitung von ihm geschrieben ist, gereicht dem stattlichen Bande zum Vorteil. Das Lebens- und Schaffensbild des erst in den letzten Jahrzehnten in seiner großen Bedeutung erkannten florentinischen Meisters, der ein Alter von 80 Jahren erreichte und seinem immerwährenden Streben seine unaufhörlich steigenden Erfolge verdankte, erscheint hier, dank der geschickten Gruppierung und der flotten anregenden Schilderung in blendendem Lichte, mag er den Marmor beleben, oder für den Bronzeguß modellieren, mag er Standfiguren meisseln, Reiterstatuen bilden, Gruppen ordnen, mag er weltliche oder religiöse Bilder schaffen, vollrunde Gestalten oder Reliefs. Unter diesen sind die in verschiedene Gruppen zerfallenden Madonnen von besonderem Reiz, speziell die flachen Plaketten, von denen aber die Seite 94 abgebildete meiner Sammlung nicht in Silber, sondern in Kupfer getrieben und vergoldet ist. Schnütgen.

---

Domine dilexi decorem domus tuae — 200 Vorlagen für Paramentenstickerei, entworfen nach Motiven mittelalterlicher Kunst von Joseph Braun S. J., 28 Tafeln nebst Text. III. Auflage. Herder in Freiburg 1907. (Preis in Halbleinwandmappe Mk. 18.)

Die hier (XV. Sp. 286/287) aufs wärmste empfohlenen „150 Vorlagen" (die ein Jahr darauf durch die „Winke für die Anfertigung und Verzierung der Paramente" [vgl. XVI. Sp. 383/384] vorzüglich ergänzt wurden), sind inzwischen auf 200 Nummern angewachsen, so daß deren Notwendigkeit und Brauchbarkeit klar erwiesen sind. Sie werden immer neue Auflagen erfordern zum Segen für die kirchliche Paramentik, die dadurch vor mancherlei, auch ihr drohenden Gefahren bewahrt bleiben möge, zumal der überaus fleißige Verfasser, trotz seiner sonstigen vielfachen Arbeiten, die weitere Vermehrung seiner Vorlagen sich angelegen lassen sein wird. — Für diesen Zweck mag es gestattet sein, einige Wünsche zu äußern. — Wenn nämlich Baldachin-, Kanzel-, Lesepult-, Wandbehänge unter die Paramente gerechnet werden, dann dürften auch Fußteppiche, Kniekissen, Fahnen als solche betrachtet werden. Gerade in bezug auf diese hat die Nachfrage im letzten Jahrzehnt außerordentlich zugenommen, mit ihr der Unfug hinsichtlich des Bilderkreises und der Zeichnung, so daß hier Abhülfe durch Unterweisung dringendst nottut. — Auch dürfte dem Verleger zugemutet werden, einige Farbentafeln beizufügen, die für die Gewinnung der doch so wichtigen, nicht so leicht zu erreichenden Farbenharmonie von großem Nutzen sein würden.

Schnütgen.

---

Dekorative Malereien in gotischem Stile nach Ausführungen und Entwürfen von Prof. Schaper, gezeichnet von P. Eichholz. — Diese, 40 Tafeln umfassenden Vorlagen sind aus dem ursprünglichen Verlage der Union in Stuttgart schon vor 2 Jahren in den Besitz der Kunsthandlung von G. Schlemminger in Leipzig übergegangen, die sie, nur durch die Verkleinerung des Papierrandes, erheblich reduziert und handlicher gemacht hat, den Preis von 100 Mk. auf **40 Mk.** ermäßigend. — Da sämtliche von Prof. Schaper im Geiste des spätmittelalterlichen Wandschmuckes frei geschaffenen, für die Ausmalung von Rathäusern und Kirchen bestimmten Entwürfe künstlerischen Wert haben, so hat ihre Brauchbarkeit keine Einbuße erlitten, für alle Fälle, in denen ähnliche Aufgaben gestellt werden, zumal im Bereiche der Backsteinarchitektur, auf welche die meisten Muster und Stimmungen berechnet sind. Manche Wandfriese und Gewölbeverzierungen, zumal die rankenförmigen, sind den alten sehr verwandt und doch ganz selbständig, andere sind neu erfunden und doch stilistisch korrekt; architektonische Motive kommen weniger zur Geltung, auch figürliche sind nicht stark gepflegt. Die Farbenstimmung ist stellenweise etwas flau, durchweg aber kräftig und eigenartig; überall merkt man ihr das Bestreben an, die einheitliche Wirkung des Raumes zu erreichen, die ja das Hauptziel des dekorativen Malers sein und bleiben muß. — Aus diesen zahlreichen und mannigfaltigen Entwürfen können daher besonders unsere Kirchenmaler noch manches lernen, namentlich, wie die mittelalterlichen Vorbilder zu benutzen sind, deren immer neue unter der Tünche hervortreten.

Schnütgen.

---

Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage. Abteilung Niello von Marc Rosenberg, 40 Seiten in Folio mit 39 Illustrationen, darunter 5 farbigen. Verlag von H. Keller in Frankfurt a. M. (Preis Mk. 27.)

Aus seiner längst vorbereiteten und nahezu fertigen Geschichte der Goldschmiedekunst greift der Verfasser (der sich bekanntlich mit deren Techniken schon lange sehr eingehend beschäftigt) das 7. Kapitel heraus, zur Veröffentlichung dieser Monographie, die ihm Pionierdienste leisten soll und hoffentlich auch wird auf der Suche nach einem Verleger. — Das Niello, eine sehr einfache, überaus solide, höchst wirkungsvolle, daher schon von den Ägyptern gepflegte, den Römern geläufige, im Mittelalter sehr beliebte, später erst recht zu Bedeutung gelangte Technik prüft der Verfasser an der Hand ihrer vornehmsten Denkmäler, von denen er im Text eine Anzahl guter Abbildungen vorlegt. Die daran geknüpften Untersuchungen sind gründlich und tragen mancherlei Licht in das bisher ex professo noch nicht durchforschte Gebiet, das namentlich auch in Norddeutschland neben dem Grubenschmelz (obwohl

von ihm durchaus verschieden) vielfach kultiviert ist vom XI. bis ins XIV. Jahrh. — Aus der Frühzeit prüft der Verfasser mit Recht sehr eingehend die Arbeiten des Meisters Rogkerus von Helmarshausen, an dessen Identität mit Theophilus, dem berühmten Urheber der Schedula, er wohl mit Recht zweifelt, zumal das von diesem so geschätzte Grubenemail an dem Paderborner Tragaltar, trotz dessen Reichtums, keinerlei Verwendung gefunden hat. Der noch etwas frühere (1178) Kölner Vorsängerstab mit seinen Nielloornamenten und -Inschriften hätte Erwähnung verdient, wie die äußerst merkwürdige figurierte Kelchkuppa im Erzbischöflichen Museum zu Köln, die ich 1883 in Füssenich bei Zülpich entdeckte und 1886 in „Kunst und Gewerbe" S. 161–168 beschrieb. Auch auf die Nielloarbeiten an der Maas, namentlich auf die bedeutsamen Leistungen des Frater Hugo aus der Abtei Oignies im ersten Viertel des XIII. Jahrh. wäre ein Hinweis wohl am Platze gewesen, wie auf die allerdings nur dekorative Rolle, die das Niello an den durch ihre Einfachheit so imposanten liturgischen Gefäßen des XIV. Jahrh. in Rheinland und Westfalen spielt, wo weitere Nachforschung noch Ausbeute verspricht. — Was der Verfasser aus dem glänzenden Niellobetriebe der Renaissance in Italien, wie in Süddeutschland, endlich in der romanischen Periode Rußlands mitteilt, ist sehr beachtenswert; der glänzenden Publikation daher das Zeugnis auszustellen, daß sie nach der Erscheinung des ganzen Werkes die Sehnsucht steigert. Schnütgen.

---

Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg. Im Auftrage des hochwürdigsten Herrn Prälaten Friedrich Piffl bearbeitet und herausgegeben von Dr. Wolfgang Pauker, reg. Chorherrn des Stiftes Klosterneuburg. I. Donato Felice von Allio und seine Tätigkeit im Stifte Klosterneuburg. — Braumüller in Wien 1907. (Preis Mk. 8,40.)

Die Klosterneuburger Stiftsherren wissen ihren gewaltigen Kunst- und Archivschätzen durch glänzende Veröffentlichungen Geltung zu verschaffen. — Die vorliegenden beiden Hefte (von denen das eine 18 Tafeln und einige Textabbildungen mit den Berichten und Beschreibungen, das andere die „Akten" enthält) eröffnet die Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes durch das mit großer Wärme geschriebene Lebensbild des Stiftsbaumeisters Donato Felice von Allio, der (1677 zu Mailand geboren), 1730 seine Tätigkeit durch die Anfertigung eines großen Klosterprojektes begann, dieses aber bald zum Palastbau umgestalten mußte, indem plötzlich der Plan einer kaiserlichen Residenz auftauchte, der gewaltigen hier nach den Plänen mehrfach abgebildeten Barockanlage, die den Künstler, trotz der ihm nicht vergönnten Vollendung und trotz der bis in die neueste Zeit ihm widerfahrenen Verkennungen, als einen tüchtigen Architekten erscheinen läßt. Was im Zusammenhange mit diesem Bau aus den Urkunden des Stiftsarchivs an Notizen über den ganzen Betrieb und seine Gepflogenheiten sich ergibt, ist ungemein lehrreich, so daß die mühsame Studie auf die Barockkunst und ihre Umstände interessante Lichter wirft nicht nur bauliche, sondern auch wirtschaftliche. T.

---

Trierisches Jahrbuch für ästhetische Kultur 1908. Herausg. von Johannes Mumbauer. Mit einer Kunstbeilage, 55 Abbildungen und reichem Buchschmuck. Lintz in Trier. (Pr. Mk. 5.)

Dieses zum erstenmal erscheinende, (als regelmäßiger Neujahrsgruß zu erwartende) Jahrbuch verdankt seinen Titel eigentlich nur dem Umstande, daß es in Trier gedruckt ist als dem Milieu seiner Gründer und der interessantesten von den hier behandelten Denkmälern, wie sie namentlich in dem feinsinnigen Artikel Schilling's über „Trierer Straßen und Plätze", und in der Zusammenstellung der glänzenden Domherren- und Kurfürsten-Grabmäler im Dom zu Trier, unter dem Titel „Alte Schätze" von Wiegand abgebildet und beschrieben sind. Diesen Abbildungen, wie den prächtigen spätgotischen Gewebemustern gegenüber, an die Frau Stummel ihren Exkurs „von der Freude an schönen Stoffen" knüpft, treten die sonstigen, fast ausschließlich modernen Illustrationen, die Entwürfe zu Landhäusern und Kirchen, Brünnlein und Grabdenkmälern, Büsten und Zimmerausstattungen bieten, an Bedeutung stark in den Hintergrund, mit Einschluß der Vignetten und Initialverzierungen. Da diese neuen Illustrationen (etwa mit Ausnahme des Kruzifixus van der Velde's, der aber den göttlichen Dulder mehr schlafend als leidend darstellt) keinerlei Anschluß an die hier vielgerühmten alten Vorbilder verraten, so erscheinen die Anklagen gegen die Kulturlosigkeit der letzten Jahrzehnte als ebenso übertrieben wie die Lobeserhebungen der neuesten Errungenschaften. Diese sind in dem an trefflichen Bemerkungen reichen programmatischen Artikel des Herausgebers zu stark betont, nicht minder in den flotten Erörterungen über „Stil und Mode", die für die Gegenwartsbestrebungen manche, den früheren Perioden nicht minder eigenen Vorzüge in Anspruch nehmen. Mehr oder weniger werden von diesen modernisierenden Grundzügen die meisten Aufsätze beherrscht, deren frisches Streben wohltuend berührt, ohne daß aber die Objektivität, mit der Joseph Popp, trotz seiner modernen Bestrebungen, „von Gegenwart und Zukunft der kirchlichen Kunst" redet, in hinreichendem Maße zutage träte. — Dem ganzen „Jahrbuch" merkt man durchweg den Unternehmermut des Herausgebers an, der für sich selber mit großem Vertrauen der neuen Bewegung sich angeschlossen und verwandte Geister zur Mitarbeit herangezogen hat. Trotz der Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Themate und der Mitarbeiter wird das Ganze von einem einheitlichen Zuge beherrscht. Was davon noch unreif, übertrieben und einseitig ist, dürfte sich allmählich verflüchtigen zugunsten ganz solider Auffassungen, zumal auch im Fortschritt der Zeit immer klarer sich herausstellen wird, was begründet und lebensfähig ist, nicht nur hinsichtlich der nicht selten blendenden Grundsätze, als vielmehr bezüglich der auf ihnen sich aufbauenden Leistungen.

Schnütgen.

# INHALT

des vorliegenden Heftes.

Spalte



## Erscheinungsweise. — Abonnement.


Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist direkt von der Verlagshandlung sowie durch Vermittelung jeder Buchhandlung und Postanstalt zu beziehen. Die Hefte gelangen stets in den ersten Tagen des Monats zur Ausgabe.

Die Bezugszeit beginnt am 1. April und am 1. Oktober; der Abonnementspreis beträgt für den ganzen Jahrgang M. 10,—, für den halben Jahrgang M. 5.—. Das einzelne Heft kostet M. 1.50.

Ausgegeben am 1. März 1908.

*Demnächst erscheint:*

# GENERAL-REGISTER

ZU

JAHRGANG I BIS XX

DER

# ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTLICHE KUNST

PREIS 3 MARK



DÜSSELDORF
DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN

